Nardi, Jone
Il sentimento del rimorso nella tragedia italiana.

JONE NARDI

Il sentimento del rimorso nella tragedia italiana



ROMA
TIPOGRAFIA NAZIONALE DITTA G. BERTERO E C.
Via Umbria
—
1907

Rispettoso omaggio
dell'autrice

JONE NARDI

Via Magenta 39

Il sentimento del rimorso nella tragedia italiana





ROMA
TIPOGRAFIA NAZIONALE DITTA G. BERTERO E C.
Via Umbria
1907



I.

« Piace all'uomo essere spettatore di cose rigorose e terribili », dice il Leopardi, e ci narra di un contadino che, pur avendo a soffrir gravi danni per le piene di un vicino torrente, non poteva fare a meno di dir bella quella spaventosa massa di acqua che si rovesciava spumeggiante ad abbattere, spezzare, sradicare tutto ciò che incontrava nella sua foga rabbiosa, trascinandolo poi seco come sua preda. Così pure piace all'uomo il racconto o la rappresentazione di fatti umani dolorosi. Assetato di novità che interrompano la monotonia della vita comune, egli sente, nel contemplare grandiosi spettacoli della natura, o atroci lotte e irreparabili sventure umane, un amaro godimento che nasce in parte anche dalla segreta soddisfazione di saper ammirare cose grandi e magnifiche e di potersi commuovere alle sventure altrui.

Hegel dice nella « Poetica »: « Il patetico forma il centro, il vero dominio dell'arte drammatica; la sua rappresentazione è ciò che produce veramente impressione nell'anima dello spettatore, perchè scuote una corda che vibra nel cuore di ogni uomo. » Ma perchè compassione tragica esista è necessario che il personaggio sia tratto ad agire; il conflitto fra l'uomo e le accidentalità della vita, fra le sue passioni e i suoi doveri, fra la sua volontà e la volontà altrui costituisce il fondo, lo scopo della tragedia. E' naturale, del resto, che se la manifestazione di tutte le passioni umane e l'analisi di esse son feconde di tragica commozione, lo sarà tanto più la manifestazione e l'analisi delle più terribili e potenti, di quelle cioè che trascinano l'anima

alla colpa. Perciò, sia che la tragedia si proponga di dare nei suoi personaggi profondi e salutari insegnamenti con uno scopo politico, morale o religioso, sia che si proponga soltanto di ritrarre sulla scena un fatto tale da interessare e da commuovere gli spettatori, la colpa, il delitto, le forniscono spesso potentissime sorgenti di quegl'insegnamenti, di quell'interesse, di quella commozione. Di eroi colpevoli abbondano l'antica e la moderna tragedia. Il motivo a delinquere non è però sempre lo stesso; anzi, riguardo ad esso esistono profonde differenze causate dalle convinzioni morali e religiose profondamente diverse che informano la tragedia antica e la moderna.

Nell'azione degli eroi tanto superiori al livello ordinario, e perciò anche colpiti da sventure tanto più terribili delle comuni, ai Greci piacque di rappresentare gli eventi sui quali non può nulla la volontà umana, e che essi attribuirono a un'occulta e invincibile potenza, superiore agli Dei quanto agli uomini.

La caduta dalla prosperità nella miseria tanto più commuove per quanto essa è più inaspettata e immeritata, e più profondo è il tratto che separa quell'altezza da quell'abisso; perciò gli antichi, nelle sventure di esseri tanto più grandi di loro, trovavano il grado più alto di commozione, e tanto più riconoscevano atterriti la potenza del Fato, l'idea del quale, secondo lo Schlegel (1), fu data all'uomo dagli avvenimenti del passato sui quali egli non poteva più nulla. Infatti noi siamo tratti a giudicare inevitabile ciò che è avvenuto, che, non potendo disfarsi, è collocato tra le necessità invincibili dell'esistenza.

Nell'Agamennone di Eschilo il Coro dice nel principio:

Ma sia che sia: quel che nei Fati è scritto
Certo avverrà, nè delle inferne Dive
Colui fia che per pianto
O libamenti o susurrar di preghi
Le intense ire mai pieghi (2).

E nel suo Prometeo Incatenato:

PROMETEO — L'arte è del Fato
Meno valida assai.

---

(1) A. G. v. SCHLEGEL. — *Corso di Letteratura Drammatica.* — Milano 1844.

(2) Traduzione di Felice Bellotti.

Coro — Ma chi del Fato
Volge il governo?
Prometeo — Le triformi Parche
E le memori Erinni.
Coro — E men di queste
Potente è Giove?
Prometeo — Ei tenterebbe invano
Di sottrarsi al Destino (1).

Un occulto, misterioso potere determina dunque gli avvenimenti, le azioni umane; questo potere si serve degli eventi accidentali, delle passioni perverse per raggiungere i suoi fini.

Da ciò proviene che l'eroe della tragedia greca non ha spesso colpa alcuna nel delitto commesso; da ciò pure è causata la impassibile risoluzione con la quale lo consuma quando ne è consapevole. Il Fato ha disposto ch'egli cada dalla massima altezza e dignità nella più profonda abbiezione; gli Dei e il Fato gli arman la mano a compiere un eccidio sanguinoso, una terribile vendetta, lo trascinano a soccombere a una passione che offende le leggi più sacre della natura, e nè la previsione dei castighi che lo tormenteranno, nè la voce della ragione o del sangue riescono a sgomentarlo, a trattenerlo.

Il Fato però si fonda a sua volta sopra un principio morale, e di questo sono strumenti i classici eroi, esenti per conseguenza da dubbi, incertezze, interni conflitti.

Se una famiglia si macchiò d'una colpa, questa dev'esser lavata da sventure e da vendette che servan d'esempio agli uomini tutti; quindi l'azione di un eroe non può considerarsi come isolata, ma collegata a un insieme di fatti che l'hanno preceduta e che la seguiranno.

Che cosa sono le incestuose e sanguinose vicende della reggia di Tebe se non un effetto della disubbidienza di Lajo e di Giocasta alle proibizioni dell'oracolo? E la ininterrotta catena di misfatti che si svolsero in Argo non traeva forse il principio dalle colpe di Tantalo e di Pelope?

Ora, quel sentimento d'impassibile serenità che dava agli eroi greci un carattere sacerdotale, quasi divino, li rende uniformi, e fa desiderare a noi moderni l'inesauribile varietà dello stampo umano. Ciò dipende anche dall'origine diversa del di-

(1) Traduzione di Felice Bellotti.

letto scenico. Gli antichi cercavano in teatro un senso di meraviglia e di ammirazione, e noi vi cerchiamo il vivo e il vero. L'eroe non ci commuove più: vogliamo l'uomo con quel misterioso insieme di bene e di male che ne costituisce il carattere, cerchiamo le sue passioni, le intime e penose lotte che formano la sua forza e la sua debolezza, vogliamo scorgere tutti i moti dell'anima sua, tutti i dubbi, le incertezze, i timori. Un personaggio non c'interessa se non in quanto afferma potentemente la propria personalità.

Perciò più di Edipo, mero strumento nelle mani del Destino, più di Fedra, accecata, trascinata dalla passione ispiratale da Venere, ci commuove Mirra quale Alfieri ce l'ha rappresentata, Mirra che lotta, che resiste, che combatte e non cede, ed esala l'anima, conservatasi innocente in mezzo a tanti strazi, insieme con la confessione del suo orribile segreto. Perciò, invece di darci la Clitennestra marmorea, impassibile delle tragedie greche, Alfieri sentì il bisogno di mostrarcela atterrita e titubante. Perciò, invece di Oreste che, determinato e implacabile, immerge con mano che non trema il pugnale nel seno che lo ha nutrito, Shakespeare ci dà Amleto. E' la stessa condizione, lo stesso delitto, ma il sommo tragico inglese non vuole che Amleto, come Oreste, subisca senza esame, senza resistenza, l'oracolo degli Dei; ma, come ben dice il Guerzoni, (1) vuole « che il suo eroe interroghi tutte le ragioni del comando, frughi tutte le profondità del problema, percorra tutti i meandri del dubbio e della perplessità, resista, ceda, vinca, soccomba, sia l'uomo della ragione e della filosofia, non quello della fede e della servitù. »

Istituendo il paragone fra la Clitennestra di Eschilo e quella dell'Alfieri, lo Zanella dice (2) che la Clitennestra d'Alfieri rappresenta l'Arte moderna, più analitica dell'antica, ma non più comprensiva ed efficace. Certo che gli antichi eroi, spogliati del loro carattere di strumenti del Destino e di rappresentanti di una grande legge morale che sola poteva render sopportabile la rappresentazione de' loro delitti, perdono la loro grandezza e maestà; ma quando i personaggi possano aver sentimento e passione corrispondenti ai nostri sentimenti e alle nostre passioni,

---

(1) L. Guerzoni - *Il Teatro Italiano nel sec. XVIII* - Milano 1876.

(2) G. Zanella - *Storia della Letteratura Italiana dalla metà del 700 ai giorni nostri* - Vallardi 1880.

l'arte che li analizza non è per noi meno efficace di quel che fosse la plastica e inflessibile per gli antichi. Noi non cercheremo, del resto, quale delle due arti sia più efficace: ognuna corrisponde alle convinzioni di un lungo periodo nella storia dell' umanità, ed è facile comprendere che ci commuove più profondamente quello che siamo presenti a credere e a sentire.

La colpa, violazione di una legge morale impressa nell' anima di ogni uomo, la colpa, che è confusione e disordine di fronte all' immutabile principio del bene, che è ordine essenzialmente, la colpa merita le punizioni e i tormenti, e primo tra questi è per l'anima la coscienza d'un fallo commesso. Nella tragedia di tutti i tempi è perciò largamente rappresentato il rimorso, sentimento morale perchè è punizione di un male compiuto, potentemente drammatico se rappresenta una lotta, profondamente patetico perchè disperato, perchè dà la commozione proveniente da un intimo strazio, più forte ancora di quella che c'ispirano i colpi inattesi della sventura.

Come diversa però è fra gli antichi e i moderni la causa che determina il delitto, diverso è anche il rimorso che ne consegue.

Gli Dei o il Destino accecano l'eroe della tragedia antica, lo trascinano a ciò che deve compiere, gl' impediscono di ascoltare le voci della natura e della coscienza, e soltanto quando egli si è coperto di vergogna e di sangue, gli permettono di scandagliare tutta l'orribile profondità dell' abbisso in cui è caduto, allora soltanto gli fanno concepire orrore e spavento della colpa. Ed egli ne ha rimorso profondo: la plastica coscienza antica non gli permette di fare una distinzione fra il male che si commette inconsapevolmente, per le inevitabili eventualità della vita, e quello che si commette di volontà propria, per libera scelta fra il bene ed il male. Nell'anima dell'eroe, innocente e colpevole nel tempo stesso, si agita il tormento per la violazione di una legge eterna che a nessuno è dato di sorpassare impunemente. L'idea del rimorso, puramente etica per gli antichi, è la punizione immediata di un fallo commesso, dipenda questo dalla volontà dell'uomo o dal suo destino. Nè questi grandi caratteri si ribellano alla mano che li ha colpiti; le poche parole che Edipo dice di Apollo nella tragedia di Sofocle son di lamento, di ricordo, come giustamente osservano alcuni critici moderni, non di ribellione:

Apollo, amici, Apollo egli è di queste
Mie vicende funeste
D'ogni mio danno autor, d'ogni mio duolo. (1)

L'idea del Fato che lo ha costretto al male, non si ha che nell'« Edipo a Colono », quando le colpe cioè sono ormai espiate, e il Destino, nel santuario delle Erinni, porrà fine a' suoi mali.

Che il rimorso sia una concezione puramente etica, ce lo dimostra il fatto stesso che non è un sentimento interno all'anima dell'eroe, dato dalla consapevolezza del suo fallo, ma una punizione inflittagli da implacabili, terribili divinità. Nel passo già citato del « Prometeo Incatenato » di Eschilo è detto che il governo del Fato è volto dalle Parche e dalle Erinni, dalle ministre cioè della morte e del rimorso.

Le Erinni evocano spettri che inorridiscono gli eroi dell'antica tragedia, turbando loro il sonno e la pace, esse li perseguitano implacabili percuotendoli col vipereo flagello. L'ufficio delle Furie, simboli del formidabile potere della coscienza, è largamente rappresentato nelle « Eumenidi » di Eschilo. Le Eumenidi, cioè giuste, misericordiose, come le dicevano i mortali che non ardivano pronunziare il loro nome, devono allontanare dalle case i matricidi.

Già la potente Parca
A noi filando incommutabil sorte
Tal n'assegnò vicenda.
Onde, chi 'l giusto varca
Suoi congiunti ponendo a iniqua morte,
Noi, finchè all'Orco ei scenda
Perseguitiamo, nè laggiù pur anco
Lasciam sicuro e franco.

Esse non hanno mensa comune con gli Dei, nè son com'essi vestite di bianchi pepli, ma a loro sole è concesso porre a soqquadro le case e la fortuna de' rei, e perseguitar senza posa chi procurò morte al congiunto. Piombano spietate sul reo che non resiste a quella possa, e

Cade, nè d'onde
Pur se n'avvede, attonito,
Tal la colpa in sua mente atra diffonde

(1) Traduzione di Felice Bellotti.

Tenebra folta.
Nube offusca sua casa, e un alto gemito
Quindi echeggiar s'ascolta. (1)

Affetti sacri dunque, come quelli di figlio o di padre, innanzi ai quali motivi ben ragionati e in apparenza più chiari debbono usar riguardo, non si possono profanare senza offender le Furie. Esse infatti circondano Oreste, mentre non avevan perseguitato Clitennestra, perchè, come dicono esse medesime, non era consanguinea di Agamennone. Punizione del parricidio è per lei la morte violenta per mano del figlio.

Nella tragedia moderna, nella quale, quando sia libera da imitazione e da reminiscenze classiche, la colpa è frutto della volontà dell'eroe, o, almeno, questo può lottare contro di essa, sia pur debole e lontana la speranza di trionfarne, nella tragedia moderna il rimorso cessando di essere puramente etico, diviene analisi psicologica. Non più dominati da potenze infernali o da spettri spaventosi venuti realmente dagli oscuri regni della morte a tormentarli, ma dalla triste consapevolezza del proprio delitto, qualche volta da orribili fantasmi, creature della loro immaginazione in tumulto, gli eroi trovano in ciò che li circonda, nelle parole, nei suoni che odono, nell'aspetto medesimo della natura, altrettante voci che li rimproverano.

Macbeth non può rispondere - amen - quando ode pregare nella stanza vicina a quella dov'ha ucciso Duncano, e quando i preganti si acquetano e dormono, ode una terribile voce gridargli: - Più non dormirai! - Egli vede il suo posto nel banchetto regale occcupato dall'ombra di Banco, a lui solo visibile, e che può fare sparire imponendosi un po' di coraggio; Lady Macbeth, la forte e crudele che ha spinto il marito al delitto, nell'orrore della notte si affatica invano a cancellar dalla mano il sangue che la lorda, godendo, come dice il medico stupito, per una strana perturbazione di natura, i beneficii del sonno mentre compie gli atti di chi è desto. Caino, nella splendida tragedia di Byron, inorridito della morte ch'egli ha chiamata nel mondo, aspetta che Abele si desti, e si domanda sgomento se potrà ancora chiamarlo fratello dopo averlo così crudelmente percosso, teme che che il suo piccolo Enoch, svegliandosi dal sonno innocente, non

(1) Traduzione di Felice Bellotti.

sostenga più la sua vista, e quando la sua fedele Adah, sul punto di seguirlo nella triste via della maledizione e del rimorso, dice al morto Abele: - La pace sia con te, - si domanda, raccapricciando di quel gran bujo, di quel quel gran vuoto che si è creato intorno col fratricidio: - Ma con me? - Saul fugge inorridito l'ombra severa e minacciosa di Samuele, e nel tumulto della sua mente malata, in tutte le disgrazie che lo colpiscono, vede la mano di Dio che lo ha riprovato e lo punisce.

Dall'analisi minuta e fedele de' moti più segreti e più occulti dello spirito, seppero questi grandi trarre il grido dell'anima, seppero dimostrarci il potere della lotta atroce e continua che nell'uomo, nella vita, come nella natura, si combatte fra il bene ed il male. Seppero essi mostrarci l'orrore di quegli esseri che giunsero a odiare sè stessi, la potenza di quell'implacabile l'occhio che Victor Hugo, nella « Légende des Siècles » pone a tormento di Caino, occhio grande e severo che fissava il fratricida anche attraverso potentissime mura, anche nelle oscure profondità della terra. Sotto il potere di quello sguardo scrutatore, l'eroe moderno conserva ancora la propria personalità e libertà; può, agitato da angosciosi timori, da continui sospetti e da passioni insoddisfatte, accumulare delitti su delitti come Macbeth, può abbandonarsi a un dolore riflesso, a un pensiero insistente, continuo, come Lady Macbeth.

In questo breve studio considereremo la manifestazione del rimorso nella tragedia italiana, specialmente in quanto all'imitazione del pensiero e del sentimento antico, è venuto sostituendosi il moderno, relativo alle nuove idee e alle nuove credenze.

II.

Diverse per le loro manifestazioni e per le circostanze che le accompagnano, le passioni e le colpe sono, in ultima analisi, sempre le stesse. Non ci sarà quindi difficile stabilirne, su grandi linee, una classificazione che ci renda possibile d'analizzare il rimorso tenendo conto della sua causa.

Distinguiamo anzitutto le passioni colpevoli dai delitti di sangue. Quelle e questi, come vedremo in seguito, possono ancora suddividersi; ma noi non andremo troppo oltre in suddivisioni che sarebbero infinite, e terremo conto delle circostanze tutte

particolari che influiscono sull'azione, soltanto nella singola analisi di ciascuna tragedia.

Nello studio delle passioni colpevoli, partiremo da quelle determinate dal sentimento d'amore.

Entrò l'amore nell'intreccio della tragedia classica? O, entrandovi, ebbe i medesimi atteggiamenti che riscontriamo nella tragedia d'indole moderna?

L'eroe era tanto grande l'azione sua ubbidiva a fini così alti e di tale importanza, che i sentimenti i quali agitano e sconvolgono ogni altro uomo, l'avrebbero impicciolito e depresso agli occhi del pubblico antico, avvicinandolo a quel livello comune sul quale doveva invece così nobilmente innalzarsi. Nella tragedia classica, perciò, l'amore appare sulla scena come causa e strumento di grandi delitti, determinati da fatali agnizioni o dalle volontà di un dio sdegnato e vendicatore.

Tipo dei delinquenti trascinati dal Fato agli eccessi più nefandi è l'assai più infelice che colpevole figliuol di Lajo. Eroe di tragedie dal contenuto mitologico, tra le più arcaiche per ordine di tempo, come per l'azione che rappresentano e per lo scopo etico-religioso che si propongono, Edipo ci appare meravigliosamente grandioso nella tragedia di Sofocle; di qui lo ritrae Seneca, di qui lo imitano molti poeti italiani.

Nel dramma sublime di Sofocle che il Potter paragona a un eruzione dell'Etna per l'attonita meraviglia, l'invincibile orrore e la commozione profonda che desta l'inaspettata caduta dell'eroe dalla magnificenza della reggia nello squallore dell'esilio, dalla gloria nell'ignominia, dalla felicità nella più straziante disperazione, la commozione tragica è data dal rimorso di orribili scelleratezze, in contrasto con l'innocenza di Edipo, che, nobile e giusto, le ha commesse inconsapevolmente. Con le sue immense sciagure egli deve dimostrare che le colpe hanno sempre in sè stesse la loro punizione, tanto se compiute volontariamente, come con animo deliberato.

Ma nella tragedia di Sofocle Edipo non è soltanto un'alta personificazione morale; è anche, e soprattutto, un carattere, una creatura viva e palpitante; l'eroe non soffoca in lui l'uomo, rende, al contrario, più forti, più potenti, i sentimenti e le passioni umane.

Prima ch'egli sia consapevole delle sue nefandità, e che le sue disperate parole ci facciano scandagliare l'abisso di dolore

che gli ricolma l'anima, questa ci si è già rivelata con alcuni tratti caratteristici, e noi, avendo già visto con quale veemenza egli concepisca ogni sentimento, siamo preparati a crederlo capace dello sconforto più sconfinato, del più lacerante rimorso.

Prima ancora di giungere alla reggia di Tebe, incontra un uomo, alterca con lui, e l'uccide, senza saper che quell'uomo era suo padre, e che il suo colpo irriflessivo e violento ha avverato la prima parte dell'oracolo per timore del quale i suoi genitori, appena dopo la sua nascita, avean tentato di procurargli la morte. Più tardi, quando è re, e le nubi si addensano cupe su lui, l'indovino Tiresia non vuole spiegargli chiaramente i misteriosi infortuni che gli ha predetti, ed egli lo minaccia delle pene più crudeli e della morte; Creonte dice esser proprio Edipo l'uccisore di Lajo, ed Edipo minaccia anche lui, e sospetta d'esser tradito. La peste infierisce tra' suoi sudditi per punire gli eccessi d'un grande colpevole; egli, impaziente di trovarlo e di punirlo, nobilmente sdegnato che gl'innocenti soffrano per uno sciagurato, impreca sul capo di questo l'odio de' suoi simili, l'implacabile, eterna agitazione dell'anima, la vita randagia e miserabile. Edipo è dunque violento e impetuoso: anche il suo rimorso dev'esser tale. Infatti, per quanto questo sia profondo come sentimento e violento nelle sue manifestazioni, nulla in esso ci appare inverosimile o esagerato.

Il luminoso e sereno orizzonte della reggia di Tebe si è a poco a poco ottenebrato; le misteriose parole degl'indovini, i tristi presagi che si accumulano gli uni sugli altri, ci fanno prevedere qualche cosa di terribile e di spaventoso. Alfine ecco avverato con la più crudele esattezza l'oracolo. All'annunzio di tanto male, Giocasta, muta, impietrata, si è uccisa. Ma Edipo, che sul colpevole, ancora ignoto, aveva pochi istanti prima imprecato non i fulmini che lo incenerissero, ma le furiose tempeste dell'anima, non la morte, ma una vita mille volte più terribile della morte medesima, una vita tormentata da pene e da rimorsi senza fine, Edipo converte in realtà la spaventevole imprecazione, e sul cadavere della donna infelice ch'egli non sa più con qual nome chiamare, si priva della luce, il gran bene a cui si rivolge l'ultimo sguardo de' morenti, a cui si dirigono i vani, angosciosi rimpianti delle anime che errano nelle eterne tenebre del Tartaro. I suoi occhi non vedranno più le creature prima tanto a lui care, ora causa perenne di rimorso, non vedranno più la reggia,

testimone de' suoi delitti, i simulacri degli Dei innanzi ai quali osò prostrarsi quando si credeva ancora innocente; egli non vedrà più nulla: ma tutte quelle immagini gli sono scolpite nella memoria, e non si cancelleranno mai, perchè la sua mente. lungi dall'esser. come la visione, oscurata da tenebra folta. conserva nel dolore la più completa lucidità. Il terrore tragico, l'ira impotente, la compassione e il rimpianto si manifestano volta a volta nelle parole dell'infelice figliuol di Lajo. Grida altamente la sua colpa e sostiene giusto il modo con cui se n'è punito, impreca a coloro che gli conservarono la vita, supplica d'esser mandato in esilio; evocando infine gli effetti più teneri, per lui divenuti i più tristi, piange su quelle fanciulle innocenti che non sa se chiamar figlie o sorelle: — i figli, più forti, sapranno da sè medesimi fabbricare il loro destino; ma esse, così tenere, così deboli, chi avrà pietà di loro? Quale uomo potrà cercarle come mogli?

Così il principio morale che informa la tragedia e il carattere di colui che in sè incarna tale principio, si fondono e si compiono in una meravigliosa armonia.

Nella tragedia di Seneca, traduzione in parte e in parte rifacimento di quella di Sofocle, Edipo ci appare quasi immutato, ma l'espressione del suo rimorso è meno semplice, quantunque molto eloquente. Vi è nelle sue parole un accenno al Destino che l'ha condannato a dispietata morte, accenno ben diverso da quello che l'Edipo sofocleo fa della parte che Apollo ha avuta nelle sue sventure. Questo è lamentoso rimpianto, non è rimprovero, e, tanto meno, ira; quello è affermazione rigida e amara di persona sordamente irritata contro un potere invincibile e crudele. Perciò, invece del pianto sconsolato e affettuoso che l'Edipo di Sofocle versa sulle teste delle innocenti figliuole, in Seneca un acre sarcasmo chiude il lamento dell'eroe:

vanne, cammina
Verso la reggia con veloce piede,
Con la tua genitrice or ti rallegra
Ch'ha nuovi figli alla tua casa aggiunto.

Per il tragico latino dunque Edipo si è già molto trasformato: la sua coscienza è più complessa, ma il suo aspetto meno grandioso, e ciò perchè il principio etico, così chiaro, così saldo nella tragedia greca, nella latina è un po' annebbiato e vacillante; il

re di Tebe è meno convinto d'esser davvero colpevole La conclusione a cui siamo giunti ci fa preveder quanto inferiore a quel grande modello debba divenire ogni ulteriore personificazione dell'eroe sventurato, allorchè sia completamente spento nella coscienza nuova del poeta che la crea, il sentimento sul quale la tragedia antica si fondava, quanto scialba e senza vita debba divenire tale personificazione allorchè, mancando, oltre alla convinzione che ne determinava gli atti e le parole, il carattere che l'animava, taccia completamente l'armonia che dopo tanti secoli, tanta mutazione di credenze religiose e di gusti artistici, ci commuove ancora alla lettura di quell'opera, come alla lettura o all'aspetto di ciò che è veramente, profondamente e perciò eternamente bello.

Portiamo infatti tale concezione in una società del tutto diversa dall'antica, in una società nella quale opinioni religiose e politiche, costumi pubblici e privati, abitudini civili e domestiche, tutto sia trasformato: essa, come una pianta esotica trasportata in un altro terreno e sotto un clima diverso dal suo, dovrà adattarsi a quel clima, assimilare gli elementi di quel nuovo terreno, se non vuol rimanere stentata e infruttuosa.

Secondo il Bozzelli (1) « la poesia, ritraendo tutto ciò che trova di bello nella natura, è universale e non esclusiva di un solo popolo o paese; perciò l'indole del teatro greco non poteva essere propria ai soli Elleni in quanto ai soggetti particolari e alla forma esterna, ma solo in quanto alle idee essenziali ed archetipe che ne costituiscono il fondamento ». Dunque le creazioni antiche potrebbero dare origine o opere moderne perfette, spogliandosi di tutte le idee primitive e oltrepassate che contengono. Ma, almeno per alcune di esse, ciò è impossibile perchè, nel principio morale che le determina, sta pressochè interamente la loro importanza. Edipo, per esempio, spogliato della fede nel Fato onnipotente, decade quasi del tutto dalla sua nobile grandezza. Vediamo infatti che cosa divenne per opera dei tragici italiani.

Poichè la tragedia italiana nacque dallo studio e dall'imitazione della tragedia classica, da questa prendendo la forma, fu spesso tratta a prenderne anche i soggetti; così la folla tornò a

---

(1) F. Bozzelli. *Della imitazione tragica*, Firenze, 1861.

commuoversi alle vicende di Edipo, di Clitennestra, di Oreste, di tanti altri eroi leggendari.

Nel Cinquecento due tragedie riproducono le tristi vicende del re di Tebe: « Edipo » di Giovanni Andrea dell'Anguillara e « Giocasta » di Ludovico Dolce.

Nell'una e nell'altra tragedia Edipo è privo di vita e di calore, quanto era veemente, appassionato nel classico modello da cui fu tratto. Esse, non riproducendo fedelmente che la linea generale dell'azione, ci dànno un eroe inerte e passivo, simile alle immagini dai contorni incerti e prive di chiaroscuro, che la mano inesperta di un bambino traccia delucidando una figura artistica. Edipo, perciò, invece di commuoverci, ci disgusta, perchè il vivo contrasto, proveniente dal raffronto che la sua azione e le parole sue ci traggono di continuo a stabilire con l'originale, lo deprime e avvilisce sempre più.

Non può commuovere infatti l'eroe che nella tragedia dell'Anguillara, saputo d'esser l'uccisore di Lajo, dice a Giocasta:

M'avete a perdonar, poich'ho peccato
Contra mia voglia, e l'animo innocente
Ho sempre avuto, e ben perdono io merto
che se la man peccò non peccò il core;

nè quello che nella « Giocasta » del Dolce dice sul punto di andare in esilio:

Altri io non so incolpar del danno mio
Che il mio destin crudele:
Tu solo sei cagion ch'or cieco e vecchio
Me ne vado lontan da questa terra
E pato quel che non dovrei patire,

e sentenzia infine:

Ma perchè piango e mi lamento indarno?
Convien ch'ogni mortal soffra e patisca
Tutto quel che quaggiù destina il Cielo.

Si potrà, riguardo al lavoro del Dolce, obbiettare che, rappresentandosi nella tragedia la lotta fra Eteocle e Polinice, è già trascorso buon tratto di tempo dal punto in cui il padre dei fratelli nemici si trovò tanto orribilmente colpevole, e da ciò è resa possibile una considerazione più oggettiva delle sue colpe; ma come scusare la freddezza dell'Edipo dell'Anguillara?

L'Edipo greco non ha bisogno di ricordare la sua innocenza; l'antitesi fra tanta altezza e così repentina caduta, fra la rettitudine dell'anima sua e l'amaro suo rimorso, destano una pietà sincera e spontanea. Soltanto il Coro, interprete del senso morale racchiuso nella tragedia, esclama alla fine:

Dal Fato virtù non difende.

Grande anche nella colpa e nella disperazione, il Re di Tebe non va mendicando scuse ai fatti compiuti; ne accetta, anzi, tutta la responsabilità, e addolorato, ma dignitoso, ne cerca la terribile espiazione.

Appena è consapevole de' suoi delitti, egli esclama:

O luce, ultima volta
Questa sia ch'io ti vegga, io che da tali
Nacqui onde nascer non dovea: che nozze
Feci con chi non le dovea; che morte
Diedi a cui darla io non dovea giammai! (1)

e nell'impeto del più fremente dolore si cava gli occhi. Come paragonare a tale irresistibile slancio, le insignificanti parole dell'eroe dell'Anguillara? Dopo aver detto ciò che l'Edipo di Sofocle faceva comprendere senza esprimerlo, che cioè la morte non gli sembra punizione adeguata a' suoi errori, aggiunge, come in seguito a un ragionamento fatto con la calma più perfetta, mostrando quasi di sentire una tal quale soddisfazione nel far vedere ai Tebani come un par suo sia capace di punir da sè medesimo i propri falli:

Ma vo' punirmi al tutto da me stesso
Se non come vorrei, come potrò;
E 'ntanto penserò di trovar via
Da soffrire ogni giorno mille morti
O mille pene, non men crude e amare
Di quel che sia la morte. Or vado dentro
A dar principio alle future pene.

Di fronte a queste due tragedie non si può non pensare che Orsatto Giustiniano, dando nel secolo medesimo agl'Italiani una traduzione dell'Edipo di Sofocle, aveva compreso più a fondo

(1) Traduzione di Felice Bellotti.

l'artistico valore di quell'opera, che, pari a una perfetta statua greca, poteva, doveva, anzi, essere ammirata, ma riprodotta, imitata non mai.

Nel Cinquecento e nei secoli seguenti altre tragedie presero da quella di Sofocle oracoli, agnizioni, catastrofe, senza riuscire però a ritrarne anche la tragica solennità. Eroi colpevoli per sciagurate fatalità sono nella « Semiramide » di Muzio Manfredi (sec. XVI), nel « Torrismondo » di Torquato Tasso, nell' « Arpalice » di Francesco Bracciolini (sec. XVII) e nell' « Ulisse il Giovine » di Domenico Lazzarini (sec. XVIII).

Nino, quale ci è tratteggiato nella « Semiramide » del Manfredi, non è figura molto efficace. Sua madre Semiramide, la regina — che libito fe' licito in sua legge, — vuole unirlo a sè con infami nozze; Nino le resiste, e sa poi d'esser fratello della propria sposa, Dirce. Novello Oreste, corre allora a sua madre, la trafigge, la mira e piange. Ma la sete di vendetta che l'ha spinto a erigersi a così snaturato giustiziere, non gli permette di comprendere quanto atroce sia il suo misfatto; questo gli sembra, anzi, giusta ammenda agli errori della madre; soltanto il dolore di trovarsi sposo della sorella dolore più che rimorso, timor dell'infamia che ad entrambi è provenuta da tale colpevole nodo, lo spinge a procurarsi la morte. Questa non avviene però sulla scena, e le ultime parole di Nino vengon riportate dall'amico suo e suo confidente, che ne è stato testimone; ciò, se per un lato risparmiava agli spettatori una troppo spaventevole scena di sangue, non contribuisce certamente a render calda e animata l'azione.

Così pure avviene in un'altra tragedia, sotto vari punti di vista importantissima: nel « Torrismondo » del Tasso. Avremo più tardi occasione di tornare a parlar di essa che, nuova nel sentimento e nell'azione per i primi tre atti, manca di forza alla catastrofe, a causa dell'imitazione classica a cui rimane asservita. Anche qui si ha la predizione soprannaturale di un oracolo, e si cerca di eluderla con mezzi umani; anche per Torrismondo, come per Edipo, l'oracolo si avvera quand'egli è giunto al colmo della felicità. Allorchè cioè il suo amico generoso ha rinunciato in favor di lui alla sposa Alvida, e l'amore, che fino a quel punto gli era causa di rimorso e di dolore, diviene legittimo e santo, Torrismondo sa che Alvida è sua sorella, e, in preda alla disperazione, si toglie la vita. Egli ha però la forza di scrivere

una lunghissima lettera e di racchiudere nelle frasi di questa l'espressione del suo rimorso. Eppure il cantor della Gerusalemme aveva dato un'anima all'eroe della sua tragedia, aveva saputo mostrarcelo in preda a tutte le furie dell'amore e del dolore; ma allo sprofondar così miseramente nel male, ogni sentimento più veemente tace; Torrismondo, che ci aveva interessati e commossi, scompare freddamente.

Vediamo ora che cosa seppero darci il Bracciolini con l'« Arpalice » e con l'« Ulisse il giovane » il Lazzarini.

Arpalice, senza volerlo e senza saperlo, ha ucciso la madre e sposato il Conte di Valenza, suo padre; Ulisse il Giovane, figlio di Telemaco, ha ucciso il figlio e sposato la figlia Eurinome. Piange il Conte, con molti fiori retorici, la sua colpa prima d'andare in esilio; prima di morire per mano del padre come l'oracolo comanda, piange Arpalice la sua — scellerata innocenza; — Ulisse, morendo, invoca dalle ombre irate dei figli la pace; trascinata dall'onta e dal dolore, Eurinome si getta in mare. Ma a che pro' c'indugeremmo noi a cercare in questi personaggi ciò che gli autori non hanno infuso in loro? L'espressione del loro dolore è priva di colorito e di evidenza; cercano di commuoverci e non lo possono; e come lo potrebbero se essi medesimi non sono commossi, se anch'essi, come gli eroi delle tragedie italiane fin qui esaminate, si sforzano di apparirci innocenti, e ciò non fornisce loro che il mezzo di declamar lunghe tirate ricche più di retorica che di sentimento?

Il Conte di Valenza aborre sè stesso pensando — all'orror che l'error suo produce, — Arpalice chiama sè medesima — Alma di pura voglia resa infame, — e il suo — un dannato errore che non ha colpa; — Eurinome supplica Giove che l'ha voluta infelice in vita, di rendere eternamente lieto in morte il suo spirito innocente; — ingiustamente io muojo, — afferma Ulisse, e supplica le Erinni di vendicarlo.

La freddezza di queste tragedie è, in parte, una conseguenza del principio stesso che formava l'ispirazione tragica di Sofocle: il fatto, nato da un'elaborazione secolare, animato da soffio potente, doveva riuscir grande in ogni sua parte; ma « quando doveva essere il lavoro personale dell'immaginazione del poeta, — come dice il D'Ovidio, — (1) quando non dovesse che costituire

(1) F. D'Ovidio, *Il Torrismondo di T. Tasso in Saggi Critici*. - Napoli, 1879.

un intreccio qualunque, l'opera del tragico era resa ben ardua. » Sofocle metteva sulla scena un fatto vero per la mente degli spettatori, agli autori moderni toccava ad animare una statua. » L'oracolo, fondamento dell'azione per Sofocle, pei nostri poeti ne è solo l'antefatto; esso, e le predizioni, e l'indovino son fredde reminiscenze classiche che vengono in campo quando c'è estremo bisogno di loro per avviar l'azione o per intricarla o per troncarla; ciò fatto, — come conchiude il D'Ovidio, — « smontano di servizio, e nessuno più si occupa di loro. » Dunque tutto ciò che era di primaria importanza per la tragedia antica, in queste diviene accessorio; ora togliamo anche al personaggio che si muove sulla scena la forza che doveva animarlo; non rimarrà più se non un fantasma che ripete parole vane.

Ma, possiamo aggiungere, nel più gran numero di questi casi mancava all'autore la possibilità di dar vita a' suoi personaggi, i quali pure avrebbero potuto dare origine a godimenti artistici veri, per quanto diversi da quelli che provenivano dalla tragedia classica.

Esaminiamo infatti alcune tragedie di autori che avevano temperamento e anima di artisti.

Il maggior tragico nostro, come molti altri soggetti presi dal mito o dalla storia dell'antichità, trattò anche un episodio delle tristi vicende della reggia di Tebe. Nel « Polinice » ci dà egli la lotta fra i due fratelli nemici. Giocasta, alla prima catastrofe che aveva funestato la famiglia dei Labdacidi, non si è uccisa, ma, ad imitazione delle « Fenicie » di Euripide, noi la ritroviamo spettatrice della lotta cruenta fra' suoi figli.

Però, mentre nella tragedia di Euripide, con quel sentimento del patetico che ci fa ravvicinare ai moderni il tragico greco, Giocasta si lamenta del Destino e lo maledice, in quella dell'Alfieri, sforzandosi di ritornare alla plasticità della coscienza antica, accusa sè stessa. La Giocasta greca riguarda il connubio col figlio più come una sventura che come un delitto: Edipo fu un infelice; le nozze, per ogni altro infami, non furono per lui che infauste. Essa perciò può pregar Giove con la sicurezza dell'innocenza ingiustamente colpita. La Giocasta del Poeta Nostro. è sempre immersa negli spasimi del rimorso e ne parla di continuo, quasi con ostentazione; non osa chiamar figli i figli suoi. nè rivolger voti agli Dei.

Ora, quale di queste due tragedie è più in armonia col con-

cetto antico del Fato? Quantunpue ciò possa sembrare in contraddizione con quello che abbiamo affermato nello studiare l'Edipo di Sofocle e le sue imitazioni, dobbiano riconoscere che la Giocasta di Euripide maggiormente si accorda con tale principio. La regina che all'annunzio della più spaventosa vergogna della quale una donna, una madre, possa esser macchiata, si uccideva, era l'unica colpevole, rea di aver disubbidito a un oracolo, e in tal modo riceveva la punizione che Lajo aveva già ricevuta con la morte violenta per mano del figlio. Non le era concessa l'espiazione, concessa invece a Edipo che nessun errore aveva commesso in realtà, se come errore non voglia considerarsi l'esser nato contro il divieto di un nume. Ora, Euripide riprende appunto la mite idea dell'espiazione consentita ai classici eroi e spesse volte rappresentata nelle antiche tragedie. Simile a Edipo, e di questo vedremo in seguito, Giocasta deve accettare i colpi più terribili come punizione dovuta ai falli commessi; deve, in quell'unione del suo spirito che l'espiazione eleva e nobilita, coi voleri di una potenza che tutto regola e dirige, considerare oggettivamente le proprie colpe, e non piangerle se non in quanto il suo pudore ne è stato offeso.

Per Euripide in parte, quasi del tutto per l'Alfieri, il far comparire Giocasta spettatrice del nuovo dramma funesto che sta per svolgersi, il mostrarcela madre e madre tristissima, aveva lo scopo di aggiungere ad esso una nota più profonda di patetico, di attenuare, con lo spettacolo dell'amor materno, l'orrore che ispirava una lotta snaturata. Per quanto, riguardo al sentimento, assai più moderno di Sofocle, Euripide vedeva pur sempre in Giocasta un'eroina destinata a rappresentar l'espiazione dovuta alla colpa; l'Alfieri, al contrario, vedeva in lei la donna che doveva muoverci a pietà con le sue sofferenze, e, apparendoci sin dal principio infelicissima, sgomentarci sempre più col fatale incalzarsi delle sue sventure; non bastava dunque che la inimicizia fra Eteocle e Polinice straziasse il suo cuore di madre; bisognava che a quello strazio si unissero il rimorso, la disperazione. In Euripide essa è più solenne che in Alfieri; ma e l'uno e l'altro poeta ce la rappresentano con grande efficacia, ognuno relativamente alle convinzioni e al gusto del pubblico al giudizio del quale esponevano l'opera loro. Entrambe hanno pei figli affetto materno, affetto indistinto per tutti, e più intenso per il più debole perchè oppresso; pure, una differenza le separa a questo riguardo.

La Giocasta di Euripide, che non sente rimorso del proprio fallo, ne sente però vergogna; evita perciò di parlarne, o, se lo fa, lo fa con riserbo che indica quanto ella ne abbia sofferto e ne soffra; quella dell'Alfieri non ne evita il discorso come di cosa che la tormenti e la faccia arrossire, ma ve lo porta ad ogni momento, al cospetto di tutti, persino delle figliuole, persino dell'innocente Antigone. Nè questo è certamente un pregio per la tragedia d'Afieri, nella quale, benchè forse si lamenti un po' troppo, Giocasta è spesso palpitante di un vero dolore.

Quando le sue sventure son giunte al colmo, quando i due fratelli, tradito e traditore, hanno mischiato il loro sangue, ella vede compiuto il destino che la voleva

Del fratricidio a parte pria, poi morta (1).

La disperazione di un rimorso più atroce perchè nato dalle conseguenze delle colpe commesse, conduce Giocasta al delirio. Essa scorge a' suoi piedi un orrido abisso, vede l'ombra sanguinosa di Lajo che le mostra la ferita fattagli dal figlio suo, vede le ombre di Eteocle e di Polinice che, eccitate dalle Erinni, continuano a combatter fra loro, e alla vendicatrice Aletto si avventa per esser punita.

E, anche nella morte, più terribile della Giocasta di Euripide, ci spinge a maledir quel Destino che il tragico greco faceva soltanto con le parole maledire dall'eroina, mentre dalla tragedia intera risultava la grandiosa giustizia di una punizione meritata ed attesa.

Abbiamo nel secolo XIX altre due tragedie che ci rappresentano amori delittuosi. Esse appartengono a un poeta al quale non mancarono nè la forza dello stile, nè l'analisi dei sentimenti, nè l'evidenza dei caratteri.

In « Telefo » e in « Telegono », Francesco Benedetti ci ha mostrato fino a qual punto potesse riuscire efficace la rappresentazione di un soggetto antico, quando il poeta sapesse infonfondergli una vita nuova. Sul Telefo, come sul Torrismondo, col quale ha molti punti di contatto, torneremo in seguito. Accolto alla corte del re di Misia, Telefo si è innamorato della figlia di lui, Alcea, e a lei si è unito in nozze segrete. Come Torrismondo,

---

(1) Atto V, Sc. I.

viene poi a sapere che Alcea è sua sorella, e la sua disperazione è tanto più veemente quanto più grande è stata la sua passione per Alcea. Impreca al figlio avuto da lei, e vorrebbe ucciderlo, gettarlo in un abisso e sè dietro a lui. L'accrescimento di pena determinato dal riconoscer mostruoso un amore già colpevole perchè violazione delle leggi d'ospitalità e di gratitudine, rende terribile il suo rimorso. In tutta la tragedia poi il potere del Destino si rivela con un'evidenza rara nei poeti moderni. Soltanto quando Telefo si è avvelenato, viene a scoprirsi che Alcea non è sua sorella, ed egli può dire morendo:

Misero nacqui, misero vissi e misero morii...

Vediamo ora del « Telegono ». Come Edipo, lo sventurato figlio di Ulisse e di Circe, cresciuto alla reggia di Eea credendosi figlio del re, conscio di uno spaventevole oracolo fugge per non cadere nelle colpe che fatalmente doveva commettere, e, nel medesimo modo e con le medesime vicende dell'Edipo di Tebe, viene a cognizione di aver compiuto tutto ciò che l'oracolo aveva predetto. Se il carattere ardente dell'Edipo sofocleo, rivelandosi a tratti, ci fa prevedere la potenza del suo rimorso, la mite dolcezza di Telegono ci prepara anch'essa a comprendere il suo e a commuovercene. Edipo è grandioso e violento, Telegono umano e gentile. Edipo, infatti, che sulla via di Tebe ha ucciso un uomo, non si duole di ciò prima di sapere che quegli era suo padre; per Telegono invece l'uccisione dello sconosciuto è causa di acerbi rimorsi, somigliante in ciò a Egisto che nella « Merope » del Maffei e in quella dell'Alfieri si duole di avere, in seguito a grave alterco, ucciso un giovinetto straniero. E' proprio di un'anima disposta a sentimenti di affetto e di pietà, quel rievocare la scena di sangue che ha sempre presente al pensiero, e dolersi di essere stato crudele:

Quell' infelice avea
Un figlio amato, e già vicino a morte
Sulli stessi occhi suoi cader sel vide,
Ed io l'uccisi allor, nè gli lasciai
Gli ultimi saziar teneri moti
Della natura, e gli troncai la vita
In fra gli estremi amplessi; oh disumano!

Or quale dovrà essere il rimorso di Telegono, quando saprà

che quell'uomo era suo padre, quando saprà d'essersi unito in matrimonio alla moglie di lui? La pietà e il ribrezzo che Penolope gli desta ad un tempo, il desiderio che quell'orrendo mistero le rimanga occulto, le parole con le quali si rimprovera d'essersi per un momento lamentato degli Dei che non impedirono la sua colpa, introducono nella tragedia un elemento moderno: la lotta fra sentimenti diversi ed opposti. Egli scorge l'ombra del padre, minacciosa e implacablile come la retta coscienza che lo tormenta; disperatamente egli muore, implorando pietà dallo spettro di Ulisse; la protesta della sua innocenza, fatta morendo all'orribile spettro, per la prima volta in tutta la tragedia, accresce la compassione per il principe sventurato:

È ver, t'uccisi..... è ver, fui reo..... ma ignaro,
Ma fui tuo figlio e sono..... È pur tuo sangue
Questo ch'io verso..... Placati, tel chiedo
Della natura a nome..... (1).

Senza dubbio le meste figure di Telegono e di Telefo, scompaiono dinanzi a quella giganteggiante di Edipo, ma non si può negare che il loro rimorso, il conflitto fra le loro passioni, non ispirino al massimo grado l'unico sentimento che tali soggetti potevan destare nei moderni: la pietà.

Parlando del Polinice dell'Alfieri accennammo a un elemento tutto particolare della tragedia classica: l'espiazione. I tragici greci, dopo averci rappresentato Edipo sul punto di andare in esilio, ce lo rappresentano di nuovo, vecchio e cadente, al termine del lungo e penoso viaggio.

Alla sventura sola, che sfronda le illusioni di una prospera sorte, e mostra come nessuno possa leggere nell'avvenire, è dato traspirare, in mezzo al triste sogno della vita, i veri, profondi e supremi destini del genere umano: perciò nella mente degli antichi poeti, Edipo, espiati gl'involontari delitti, diviene un essere sacro, interprete del volere degli Dei, indaga le profonde oscurità del Destino, e sa ciò che avverrà a' figli suoi; sa che gli antichi delitti saranno espiati con delitti nuovi; ma ardito, altero, si approssima all'altare delle terribili Dee che caccian da sè terrorizzato ogni colpevole. Questo è il concetto di Sofocle nell'Edipo

(1) Atto V, Sc. ultima.

Coloneo; vecchio venerando, dal contegno di sacerdote e di santo, sa che al tempio delle Erinni si compirà il suo Fato.

Oh! di benigno asilo
Mi sien elle cortesi! Io più non parto
Da questa terra,

esclama quando conosce il luogo dov'è giunto:

segnale
Questo è per me d'alta vicenda. (1)

Nella preghiera che rivolge alle Eumenidi, ne' suoi discorsi, in tutte le circostanze della sua fine, si manifesta questo suo carattere solenne e severo. Il rimorso, il dolore, sono una rimembranza raddolcita dal sentimento stesso della propria grandezza. Non così nella « Tebaide » di Seneca, in cui Edipo, ancor tormentato dai rimorsi, odia sè stesso e si reputa indegno di calcare ancora la terra ove sorge la feconda messe, di respirare ancora l'aria pura, di saziare ancora la sete col liquor di Bacco, di toccare ancora, egli, colpevole, la mano della dolce Antigone. E se nel poeta latino Edipo era già in parte decaduto da quella solenne serenità che lo elevava alla contemplazione oggettiva de' suoi destini e di tutte le sventure umane, i poeti italiani se ne allontanano anche di più.

Pier Jacopo Martelli (sec. XVIII), ci mostra anch'egli Edipo sul punto di ottenere il perdono delle sue colpe. L'eroe che, senza riuscirvi, vuol esser sereno e maestoso, scusa tutti i suoi falli, e spiega anche perchè, nonostante la sua innocenza, il cielo vuol punirlo:

per ch'esterno fallo, senza una pena esterna,
Fora seme a più falli ch' han lor radice interna,
E l'esempio impunito farìa più inganni ed empi,
Nè più sudditi il prence, nè il Nume avrìa più tempi,
Me vuol perseguitato..... (2)

E dopo aver sostituito la filosofica chiosa all'azione del personaggio, dopo avere esposto con parole il concetto che doveva

(1) Atto I, sc. V.
(2) Atto I, sc. II.

risultare evidente dall'intera tragedia, quest'Edipo così freddo e così poco solenne aggiunge la profezia del compenso che il cielo concederà alle pene immeritamente da lui sopportate.

Nell'Edipo di G. B. Niccolini, l'eroe, che sembra aver la mesta rassegnazione di colui al quale il tempo ha lenito i dolori, sente ridestarsi nell'anima i rimorsi e le paure tosto che sa d'esser giunto nel luogo sacro alle Erinni:

Oh! l'egra
Mente da' suoi fantasmi abbia quiete
Come riposa da' suoi lunghi errori
Questa mia salma travagliata. Ahi, lasso
Lasso! chi me da me difende? (1)

Egli esclama, e il sacerdote gli risponde: « Il Fato ». E gli dice che proprio là, all'altare delle Erinni avranno termine le sue pene. Edipo dunque non s'impone più, in forza della sua fierezza e della sua preveggenza, al sacerdote, non resiste più egli, vecchio, cieco, caduto dal trono, macchiato nella fama, al volere dei sacerdoti che vogliono cacciarlo di là, ma ha bisogno che il sacerdote stesso lo induca a restare, prenunziandogli la calma e la fine de' suoi mali, e soltanto allora tacciono i suoi rimorsi, ed egli si sdegna contro il Fato che l'ha voluto colpevole.

Anche il Foscolo, secondo ciò che si può ricavare dallo schema della sua tragedia « Edipo a Colono » (2), ci dà un vecchio irresoluto che ora cede alle preghiere e alla volontà della pietosissima figliuola, ora fa trionfare il volere proprio, un padre infelicissimo che non può se non maledire i suoi figli e l'infame Creonte, consolandosi che gli sia rimasta Antigone. Egli però non vuol fuggire il tempio delle dee vendicatrici; è appagato di esservi giunto, e non vuol venir via come ordina il sacerdote. E' l'unico suo asilo, quello, lo sa: le Eumenidi ve lo hanno chiamato; egli sente la presenza del sacerdote delle Furie, quantunque non possa vederlo. A questo doveva dire non dolergli di aver perduto ricchezza e potere, solo dispiacergli la perdita dell'innocenza e della fama, e domandare a sè stesso perchè mai avrebbe dovuto tener segrete le colpe sue involontarie, a rischio di farle

---

(1) Atto II. sc. V.

(2) C. Antona Traversi. *L'Edipo di U. Foscolo.* Schema di una tragedia inedita. Città di Castello, 1889.

credere altrui volontarie e perciò più gravi. Dicendo che canterà alle Furie un inno che sarà per loro il più gradito, narra poeticamente le sue vicende, e, corso nel tempio, dice che si celerà sotto il sacro velo delle Erinni, e che di là nessuno potrà toglierlo mai. La mente del vecchio infelice è dunque agitata, confusa; disperazione non v'è più, ma il rimorso esiste ancora latente, quantunque tanti anni di sofferenze e di esilio gli abbian meritato il perdono.

Non sappiamo che cosa sarebbe giunto a darci il Foscolo con questa tragedia, quando avesse potuto compirla, ma ciò che dallo schema si può comprendere, basta a farci concludere che in essa, come in tutte le tragedie finora esaminate, l'eroe, discendendo a grado a grado da quell'altezza dove l'avevan posto la religione e l'immaginazione degli antichi, viene sempre più avvicinandosi allo stampo umano.

Non più dunque l'eroe che accetta la responsabilità di una colpa in cui è caduto involontariamente, ma l'uomo che resiste e combatte, lotta ardita e terribile contro le passioni ispirate dalla propria natura o dagli Dei.

Esaminiamo infatti, e con ciò termineremo la triste rassegna dei rimorsi causati da snaturate passioni, esaminiamo una delle tragedie più belle e più contrastate del massimo tragico nostro; ma cerchiamo prima se di una passione simile a quella che Venere ispirò a Mirra, vi sia riscontro in qualche tragedia classica.

Anche nell' « Ippolito Coronato » di Euripide, Venere, per vendicarsi d' Ippolito che disprezza le cure d'amore, ispira a Fedra, moglie di Teseo e matrigna d'Ippolito, un'invincibile passione. Agitata dai più atroci tormenti, Fedra compare sulla scena, sofferente come chi è oppresso da languore mortale. Ma invano essa dice: — Di me stessa ho rossor, — di lì a pochi momenti svela alla Nutrice, presente il Coro che manda un grido di orrore, l'amore che la consuma pel figlio di suo marito. Trascinata dalla volontà e dallo sdegno della Dea, finisce col non sentire quasi più affatto repugnanza pel suo orribile amore, con l'acconsentire, anzi, che la Nutrice sveli ad Ippolito le pene da cui è tormentata. Soltanto le furenti parole di lui le rendono, per un istante, il pudore, e le ispirano sgomento del passo già fatto. Ma, e opera sempre la Dea, più forte del rimorso è il timore della vergogna che su lei cadrebbe quando si conoscesse l'accaduto, e, più ancora, della vendetta che potrebbe prenderne Teseo; perciò si toglie la

vita, facendo ricader tutta la colpa sull' innocente Ippolito, tratto dalla calunnia a finire in tanto misero modo.

Debole nella tragedia di Euripide, Fedra è assai più colpevole nell' « Ippolito » di Seneca. Quivi ella medesima ha la sfrontatezza di rivelare a Ippolito la propria passione. Soltanto dopo la morte di questo, confessa i falli commessi, e si uccide sul cadavere di lui. E' facile vedere come, nell'un caso e nell'altro, Fedra non sia che lo strumento della vendetta di Venere, debole creatura che subisce la passione senza combatterla.

In « Mirra » l' Alfieri pose di fronte un grande carattere e una grande passione, prendendo arditamente un soggetto che nessuno prima di lui aveva osato trattare.

Leggendo la favola di Ovidio nelle « Metamorfosi », l'Alfieri pensò che Mirra « originalissima e toccatissima tragedia sarebbe potuta riuscire, ogni qual volta potesse venir fatto all'autore di maneggiarla in tal modo che lo spettatore scoprisse da sè stesso, a poco a poco, tutte le tempeste del cuore infocato a un tempo e purissimo dell'assai più infelice che non colpevole Mirra (1). »

Mirra infatti è più sventurata che colpevole, e desta pietà più che sdegno. A ragione l'Alfieri dice che « tutto ciò che in essa è di reo non è, per così dire, niente suo, invece che tutta la virtù e la forza per nascondere, estirpare e incrudelire contro la sua passione, anche a costo della propria vita, non può negarsi che ciò sia tutto ben suo. »

Ugualmente lontana dalla quasi assoluta passività della Fedra di Euripide, dalla sfrontatezza di quella di Seneca e di quella, anche peggiore, di Racine, Mirra fu a torto detta insopportabilmente immorale e repugnante da alcuni critici.

« Non ci presenta, — come ben dice il De Sanctis, — che una lunga lotta interiore, una collisione straziante di cui solo essa ha coscienza, chiusa nella sua anima, e rivelantesi a quando a quando in un gesto, in uno sguardo (2). »

Il cruccio della fanciulla serpeggia quasi in ogni verso della tragedia. Già fin dall'atto I nel quale non viene in iscena, dalle parole dei genitori, dal pianto della Nutrice, compare viva e palpitante dinanzi a noi, e ci commuove, e ci trae le lagrime.

---

(1) V. Alfieri. — *Parere sulle tragedie.* (Cfr. U. Brilli. — *Edizione delle tragedie scelte di V. A.* — Firenze, 1889).

(2) F. De Sanctis. — *Janin e Mirra* in Saggi Critici. — Napoli, 1874.

La sventurata fanciulla non è ancora sulla scena, ma questa è riempita dall'anima sua e dal suo dolore. non è ancora davanti a noi, ma sentiamo la presenza di una gran lotta, e abbiamo già il presentimento di una terribile sventura.

Mirra è innocente, e si conserva tale a costo di una lotta che ne consuma e ne abbatte tutte le forze. Allo sposo Pereo che le domanda di quel tristo mistero che la fa soffrire, dice che a lui non nasconderebbe cosa alcuna, ma soggiunge:

> Se pria
> Non l'ascondessi anco a me stessa.

Sè medesima è il più gran nemico ch'essa tema; dopo il suo colloquio con Pereo, esclama:

> Oh Ciel che dissi? Ah! tosto
> Ad Euriclea si voli, nè un istante
> Io rimaner vo' sola con me stessa (1).

Da profondo conoscitore dell'anima umana, l'Alfieri seppe, da tutto ciò che la circonda ed ha azione su lei, far crescere in Mirra il dolore e incrudire il rimorso, perchè quando una grande agitazione, un grande timore ci possiede, tutto ciò che avviene assume l'atteggiamento del nostro spirito, e divengono causa di dolore più vivo anche quelle cose che altrimenti ci sarebbero di conforto e di gioja.

L'amore e la generosità di uno sposo che rinuncierebbe a lei pur di non renderla infelice, l'affetto della vecchia nutrice che vuol consolarla, e le parole dei genitori i quali la dicon buona e modesta, mentr'ella si sente così orribilmente colpevole, tutto ciò non fa che accrescer lo strazio che si manifesta nelle sue tronche parole, ne' suoi subitanei turbamenti.

Stima e vorrebbe amare lo sposo che ha scelto, e le parole con le quali essa cerca di spiegargli la sua inesplicabile tristezza sembrano dette per illudere anche sè stessa:

> Amor sue fiamme
> Porrammi in cor, tosto che sgombro io l'abbia
> Dal pianto appieno. Indubitabil prova
> Abbine ed ampia, oggi in veder ch'io scelgo

(1) Atto II, Scena III.

D'ogni mio mal te sanator pietoso:
Ch'io stimo te, ch'io ad alta voce appello
Pereo, te sol, liberator mio vero (1).

Illudendosi di poter vincere la passione che la agita, ella desidera nozze che le repugnano, risolve d' abbandonar subito dopo di esse i lueghi testimoni della sua lunga infelicità. Ma l' agitazione dell' anima le fa aver sempre presente, come spettro minaccioso, il suo segreto, tanto più implacabile quanto più essa cerca di combatterlo e celarlo. Con le crudeli alternative di una veemente passione, trema della Dea d' Amore alla quale Euriclea ha per essa rivolto tante preghiere, supplica la pietosa nutrice di troncar quella vita divenutale odiosa; nelle parole interrotte, spezzate che rivolge ai genitori, rivela tutto l'orrore che le ricolma l' anima; non osa rivolger la parola al padre; timidamente, con un fremito nella voce, lo chiama — Signore, — parlando del suo martirio, descrivendo la vicenda — incessante, insoffribile, feroce, — in cui trapassa gl' infelici suoi giorni, diviene eloquente.

Ma all' agitazione succede la calma, foriera di più orribili tempeste. L'anima si abbatte, come sfinita e stanca. Come la vittima che va al supplizio, Mirra va alle nozze. Le parole con le quali il Coro impetra sul nodo che la stringerà a Pereo, Amore e Imeneo, la fanno impallidire e tremare, vacilla quando ode invocare Venere, e quando la Discordia e le Erinni vengon supplicate di mantenersi sempre lontane dagli sposi felici, la tempesta, appena sopita, si desta in lei più fremente. E' il contrasto fra un bene ardentemente bramato e il male che lo soffoca, è il divampare improvviso di un fuoco che sembrava estinto, e si ravviva subitamente quando trova nuova materia da consumare. Eppure Mirra lotta ancora con sè medesima: pronunzia, è vero, orribili parole contro la madre, ma vuol tosto farle dimenticare, e ne incolpa il delirio che la possiede. L'ultimo colloquio col padre è l' ultima fase della lotta che la colpa combatte contro la natura che si ribella; il segreto le sfugge, strappato da un immenso dolore; ma il suono stesso delle sue parole la richiama alla realtà, di propria mano la fanciulla vendica l' onore perduto, e può dire morendo al padre:

(1) Atto IV, Scena IV.

Tu stesso a viva forza
L'orrido arcano..... dal cor..... mi strappasti.....
Ma poichè in un con la mia vita egli esce.....
Dal labbro mio..... men rea..... mi moro.....

Ad Euriclea, atterrita, sgomenta, può rivolgere con le ultime parole un rimprovero, rimpianto dell'innocenza perduta:

Quand' io tel chiesi
Darmi allora, Euriclea, dovevi il ferro,
Io moriva innocente. Empia ora muojo.

III.

Veduto così delle tragedie le quali, a imitazione delle antiche, rappresentano passioni repugnanti all'umana natura, rimangono da esaminare quelle in cui la passione, pur sempre colpevole, è ispirata dalla stessa natura umana, e il poeta non ha perciò bisogno di ricorrere, per ispiegarla, agl'influssi di una divinità a torto o a ragione corrucciata.

Ora, per quanto la tragedia moderna, e col nome di moderna si può comprendere tutta l'opera tragica italiana, venga sempre più avvicinandosi alla vita reale, e adattandosi allo studio delle comuni passioni dell'uomo, essa, rappresentando fatti illustri e grandiosi, non può che assai raramente esser fondata sopra un intreccio d'amore; per conseguenza le tragedie che avremo da esaminare su questo soggetto sono ben poche.

L'anima dell'amante colpevole, sempre virtuoso, perchè altrimenti non sarebbe capace di rossore nè di rimorso, deve rivelare la lotta fra la potente passione che la sconvolge e vuole indurla al male, e i sentimenti del dovere e dell'onore, profondamente radicati in chi da essi si è sempre lasciato guidare e frenare. Dall'armonia della lotta col carattere del personaggio e con le condizioni particolari di questo, nascono la bellezza e l'evidenza della rappresentazione e dell'analisi di essa, dirette ora semplicemente a commuovere con lo spettacolo di un amore infelice, ora a far apparire per il contrasto con l'innocenza e col dolore, più turpe l'aspetto del raggiro e della tirannia.

Avemmo già occasione di parlare del « Torrismondo » del Tasso, e di notare la freddezza che a questa tragedia deriva

dall'imitazione classica; ma se è antica e oltrepassata negli ultimi due atti, essa è nei tre primi essenzialmente moderna.

Ciò che costituisce l'antefatto della tragedia è cosa del tutto umana e comune; è il principio di un dramma che può svolgersi in una reggia come in una capanna, nei tempi più leggendari dell'antichità come nei più vicini a noi.

Torrismondo, re dei Goti, è venuto dal re di Norvegia a domandargli in isposa la figlia, Alvida, per l'amico suo Germondo, e con lei, che credeva di dover divenire moglie di Torrismondo, ha tradito l'uomo che confidava in lui e nella sua lealtà. Ma da allora sgomento e rimorso hanno invaso l'anima del re mancatore di fede, da allora passione e dovere combattono dentro di lui, alternandosi di continuo la vittoria dell'uno e il conseguente rimorso, la vittoria dell'altro e l'insostenibile strazio che ne deriva. Durerà egli nella colpa ingannando gli altri senza poter ingannare sè stesso, cercando invano di soffocar quella voce che altamente risuona nella coscienza macchiata, che grida a ogni ora del giorno, e rompe il sonno alla notte, o si fa ispiratrice di confusi e tristi sogni? Potrà egli lasciare la — male amata donna, — senza che il cuore gli si spezzi, senza che il dolore lo tragga a togliersi violentemente la vita? Ecco il crudele dilemma al quale Torrismondo non sa trovare una via di uscita. Potentemente parla in lui l'onore, ma la passione, più violenta perchè contrastata, tien testa anche a quella voce che tanto può in un uomo leale, in un re, in un cavaliere. Egli misura tutto l'abisso che intercorre fra le sue convinzioni, le nobili azioni del suo passato, e la colpa che vuol farle dimenticare e distruggerne il merito, e ciò accresce il suo dolore. Gli è insopportabile la vista del sole, della quale godè quand'era innocente, gli son grave peso la spada che gli pende dal fianco, la corona e lo scettro che lo rendono temuto e rispettato da altri migliori di lui. Sente di meritar solo disprezzo, e gli sembra perciò che gli rechino nuova onta il nome sacro e illustre di cavaliere, e i pregi e gli onori e i servigi e l'amore. Tutte le voci che gli risuonano d'attorno sembrano rimproverare il suo fallo, gli sembra di scorgerlo esposto agli sguardi di tutti i mortali. Come dunque lo rimprovera il pensiero di Germondo tradito, e come più terribilmente lo rimprovereranno l'aspetto e le parole di lui!

La tragedia « Telefo » di Francesco Benedetti, cronologicamente lontana dal Torrismondo, ha con questa molti punti di

contatto. Come in Torrismondo, in Telefo si agita la lotta fra una violenta passione e il sentimento profondo di obblighi che non è lecito tradire. Torrismondo, con l'amore per Alvida, ha tradito l'amicizia; Telefo, unendosi in nozze segrete con Alcea, ha tradito i doveri dell'ospitalità, ha spezzato il vincolo sacro della gratitudine dovuta a un re che generosamente l'aveva accolto alla sua corte, alleviandogli gli stenti e le miserie di un lungo esilio. Dapprima una cupa tristezza manifesta le pene che tormentano Telefo, ma ecco giungere d'improvviso alla reggia il suo amico Partenopeo, venuto per comando d'un oracolo. L'affetto di lui, le interrogazioni sul motivo della malinconia che l'opprime, fanno più intensamente sentire all'infelice quanto sia grave il custodire da solo un segreto doloroso, ed egli lo manifesta all'amico che potrà, se non porgergli conforto, piangere almeno con lui. Al racconto unisce parole di esecrazione per sè medesimo: egli è un perfido, un ingrato; la morte è il solo bene che possa invocare ed attendere.

Le vicende però debbon destare in lui una lotta anche più terribile. Telefo medesimo deve andare dal principe di Lidia a offrirgli la mano di Alcea. Passione, timore, nuovo rimorso lo tormentano: se tace il segreto, condannerà per sempre il suo amore aggiungendo ancora un tradimento al già commesso; se lo svela, perderà Alcea, destinata, secondo la legge del paese, a morire, quando si saprà che è appartenuta a un uomo di bassi natali. La lealtà infine, il rimorso di colpe passate, l'orrore delle nuove lo inducono a confessar tutto, condannandosi con le sue parole, più di quanto possano farlo gli altri, e ad accettare, come espiazione, l'esilio a cui lo condanna il re di Misia. Ma l'amore lo spinge a tentare, partendo, il rapimento di Alcea, tentativo che è causa della sua rovina, la quale manifesta il potere del Destino, e imprime così un suggello di classicità a questa tragedia così ricca, d'altro lato, di elementi moderni.

In Galeotto Manfredi, quale ci appare nella tragedia del Monti, possono il timore di perder la fama e, più ancora, il rimorso di aver mancato all'affetto coniugale. La pietà ispiratagli da Elisa, la donna sventurata che presso di lui ha cercato protezione e sicurezza, si è a poco a poco trasformata in un sentimento più intimo e più dolce. Il dovere però impone a lui e a Elisa di soffocare tale affetto, e, in forza del carattere tenace di Galeotto, riporta la vittoria, dopo le alternative suscitate dal

dolore della separazione e dalla gelosia di Matilde, perno su cui si aggira tutta l'azione e ne determina la catastrofe.

Un amore colpevole è combattuto da rimorsi, da timori tanto più profondi in un'anima virtuosa e timida di donna. In Isabella, quale ci appare nel « Filippo » dell'Alfieri, e in « Francesca da Rimini » del Pellico ne troviamo due esempi Al pari di Fedra, Isabella concepisce una passione pel figliastro, Don Carlos, passione che si era però destata in lei prima che fosse unita in matrimonio con Filippo, quando, anzi, non al Re, ma all'Infante doveva andare sposa. Nulla di colpevole era nell'affetto d'Isabella prima che un nodo da lei odiato lo rendesse illecito. Questo fa sì che Isabella non possa venir relegata tra gli Edipi, le Giocaste, le Mirre.

L'Alfieri, lo scopo principale del quale è l'aborrimento che deve ispirar la tirannia di Filippo, ha interesse a mostrarci i due amanti infelici sotto l'aspetto più favorevole, a farne spiccare l'innocenza e la nobiltà. Egli pone di fronte la passione di Carlo e quella della Regina. Carlo, più ardito, osa ancora cercar negli affetti un conforto all'odio e alle persecuzioni di un padre crudele, secondato da perfidi cortigiani, e lo cerca nella pietà, nell'amore d'Isabella, come nella leale amicizia di Perez. Solo nell'attesa della Regina, nel momento fatale in cui una trama infame deve compiere la sua rovina, rimpiange le parole con le quali le rivelò il proprio affetto rendendo sè meno infelice, ma più reo.

Isabella invece cerca di resistere alla sua passione: vuol fuggire l'Infante, cancellarne fin l'immagine dalla memoria, trema di un re noto per atroci vendette, trema per sè e per l'oggetto dell'amor suo. Più ancora degli altri, ella teme sè stessa e una passione che potrebbe rivelarsi suo malgrado.

> Così ingannar potessi.
> Sfuggir così me stessa come altrui.

Ne' suoi monologhi, ne' colloqui con Carlo e con Filippo, in ogni sua parola si rivela la lotta. Soltanto quando si tratta di salvare Carlo difendendolo dall'ira del padre, tradisce il segreto perdendo sè e l'amato. Così la passione, che non è riuscita a trionfar della sua virtù, trionfa della sua paurosa prudenza.

Anche a Francesca da Rimini diede il Pellico un gran timore degli altri e di sè stessa.

Trascurando, secondo ciò che si propone questo lavoro, ogni particolarità che non si riferisca al rimorso di Francesca, ogni raffronto al quale potrebbe indurci la personalità della donna infelice alla quale tanti poeti s'ispirarono, e che è esteticamente perfetta soltanto nella concezione dantesca, domandiamoci come l'abbia concepita il Pellico, e come sia riuscito a rappresentarci tale concezione.

Affinchè meno immorale e meno repugnante sulla scena, Francesca potesse non solo ispirare pietà, ma esserne degna, bisognava che apparisse vittima di un geloso sospetto, bisognava che non si abbandonasse alla colpa con la debolezza di un'anima in cui, all'infuori della passione, ogni altro sentimento è spento o sopito, ma che facesse scorgere invece da quanti spasimi, da quante lagrime, da qual disperata resistenza fosse contrastata la sua caduta.

Come Mirra, come Isabella, Francesca vuol celare anche a sè medesima il martirio che la fa appassire e languire. Lo sforzo di mascherare con l'apparenza di un inestinguibile odio il sentimento del quale ha vergogna e terrore, la ricerca affannosa dell'affetto paterno, quasi sostegno alla sua innocenza, le parole rotte, qualche volta incoerenti, le rivelazioni che una forza superiore alla sua le strappa per un istante, e che essa interrompe, cercando di farle dimenticare, di distruggere anche l'impressione da esse prodotta, tutto tende a mostrarci quanto sia terribile la lotta che si consuma nel segreto di quell'anima.

Non si può negare però che Francesca, pur dovendo ispirare pietà, non ci si sforzi un po' troppo, che i suoi gemiti, i quali strapparono tante lagrime alle nostre nonne, non abbiano qualche cosa di esagerato e di monotono, che, soprattutto, non possa apparir troppo rude il contrasto fra la sua disperata resistenza di prima e la debolezza di quando si fa ripetere tre volte da Paolo la protesta di amore che dissipa i suoi dubbi, e la rende, per un fugace istante, quasi felice. E' vero che il suo conflitto e i suoi lamenti possono farci conoscere come sia cosciente della propria fragilità, è vero che la presenza di Paolo, rendendo vano ogni sforzo contrario, determina la vittoria della passione che doveva pure avvenire, e suscitare in Lanciotto sete di quella vendetta che costituisce la sanguinosa catastrofe.

Su una passione amorosa non colpevole in sè, ma in quanto combatte affetti più sacri, si fondano: « Adelinda » di Alessandro

Pepoli (sec. XVIII), « Buondelmonte e gli Amadei » di Carlo Marenco, « Eufemio da Messina » di Silvio Pellico. I personaggi di queste tragedie, dopo aver mancato per l'influsso di una cieca passione, ritornano alla coscienza dei loro doveri in forza, per lo più, di un contrasto che li commuove; o, almeno, l'autore trae buon partito dal contrapposto che il personaggio avverte tra la colpa propria e l'innocenza altrui, tra la pace ch'era prima in lui stesso e la tempesta che lo agita dopo.

Così Romeo de' Bardi, per non essere tolto all'amore di Adelinda, svela a Gualtieri, duca d'Atene, i nomi de' suoi compagni nella congiura che intendeva restituire la libertà a Firenze. Amore e infamia sono il triste compenso al suo tradimento, ed egli si sente umiliato e infelice; la vista dei compagni che, stretti in catene, eppur con l'anima immutata e sicura, si avviano al supplizio, lo vince infine, e lo induce a rinunciare all'amore e alla vita vendicando gli amici e l'onore perduto.

L'amore trae Buondelmonte ad abbandonare per un'altra fanciulla la prima fidanzata; ma nasce in lui il rimorso per il presentimento dei mali che causerà alla patria la sua inimicizia con gli Amidei, per l'insoddisfazione, il disgusto che gli lascia l'amore ottenuto a sì caro prezzo, per l'inquietudine sua in contrasto sì vivo con lo spettacolo della letizia dei cittadini il giorno di Pasqua.

L'amore per Eufemio da Messina discorda con quello dovuto alla religione e alla patria in Ludovica, la figlia del governatore della città che i Saraceni assediano guidati da Eufemio, spergiuro e apostata. Nuova Giuditta, Ludovica va nel campo nemico apprestandosi a vendicare col sangue del traditore la fede e il paese. Vorrebbe compier l'eroico sacrificio, ma il cuore le manca, e mentre Eufemio, per volontà propria e maturato desiderio di vendetta, ha portato la desolazione in Messina, ella pure, per debolezza vi contribuisce, giacchè non solo non compie il proposito pel quale si era mossa, ma dà a Eufemio la mano di sposa.

Le fiamme che divorano la città, il campo sparso dei difensori, morti o morenti, la fanno credere a una spaventosa visione infernale e le ispirano poi crudeli rimorsi. Più potentemente la spingono a un'energica risoluzione le parole del padre che, morente anch'egli sul campo, la crede l'ombra beata di lei venuta a confortarlo negli estremi momenti. Il contrasto fra l'azione

generosa che poteva compiere e il male di che è stata causa, le restituisce la coscienza del suo dovere, e le arma la mano a procurar la morte d'Eufemio.

Questi fu indotto al tradimento dall'amore e da una smisurata ambizione, ma le funeste conseguenze della sua ira gl'ispirano il pentimento. Sul campo egli ha visto cadere compagni d'infanzia e maetri di virtù, ha visto crollar le mura che avrebbe dovuto difendere, è entrato coi Musulmani a saccheggiar la chiesa dove pregò fanciullo e dove riposano le ossa de' suoi. Ridestandoglisi allora nel cuore la religione e l'amor patrio, odia le passioni che lo spinsero a tanto, e invoca la morte che gli è dolce giungendogli dalla mano di Ludovica.

Come si vede, l'anima del personaggio tragico diviene sempre più complessa, mentre sulla scena interviene tutto quell'insieme di cause minute e profonde che determinano un'azione o la impediscono, che spengono le passioni o trasformano i sentimenti. Tale studio è conseguenza del sentimento d'individualità proprio della coscienza moderna. Questo, come rende conciliabile con la solennità tragica l'analisi della passione amorosa, così rende interessante e commovente l'analisi di ogni altro affetto, di ogni altro moto dell'anima.

Giovanni Granelli (sec. XVIII), autore di tragedie a soggetto religioso, ci mostra in « Manasse » questo re d'Israele, prigioniero alla corte di Nabucco, pentito di aver immolato vittime innocenti a Dei bugiardi, e sicuro e contento di ricever con la prigionia e con le umiliazioni il meritato castigo. In lui non v'è, nè vi può essere drammatismo.

Giovanni Pindemonte, invece, nella tragedia « I Coloni di Candia », ci mostra i dubbi e le perplessità di Marco, il patrizio veneziano che, unendosi coi ribelli, si rese padrone dell'isola di Candia. Egli odia più tardi il potere così male acquistato, invidia il pianto innocente della figlia commossa alla narrazione delle sue colpe e de' suoi patimenti. La lotta che si agita in lui è veramente drammatica perchè egli potrebbe retrocedere dalla via intrapresa, restituire Candia a Venezia, a sè l'onore e la pace. Infine, nel tradimento di quelli stessi che l'ajutarono a innalzarsi, vede il castigo meritato, e muore contento per mano di un greco, vedendo tornare Candia sotto il dominio della patria.

In molte tragedie ancora troviamo manifestazioni di tali sentimenti e conflitti individuali che, risultando da influenze mol-

teplici, assumono aspetti svariatissimi, e divengono sempre più frequenti man mano che l'eroe si avvicina di più all'uomo e la scena alla vita reale. Non c'indugeremo però nello studio di esse, poichè nessuna è veramente grande e perfetta, ma un tratto di un poeta che in tutte le opere sue studiò assiduamente e amorosamente lo spirito umano, ci dimostrerà a qual punto possa giungere l'analisi di un'anima moderna così complessa, così sensibile, così dubbiosa.

Nel « Conte di Carmagnola » del Manzoni, Marco, senatore veneziano, si è lasciato indurre, quantunque ributtante, a procurar la rovina del Conte, amico suo

La lotta che manifesta è quella che con la maggiore verosimiglianza poteva attribuirsi a un'anima debole cui le minacce di potenti hanno intimidita, i raggiri di gente astuta confusa, impedendole di giudicare oggettivamente, imponendole una viltà ch'ella detesta senza comprendere fino a qual punto ne sia responsabile.

L'unico tratto che risulti ben determinato nel carattere di Marco è la coscienza della propria debolezza; le sue oscillazioni, i suoi timori la dimostrano assai chiaramente. Ma insieme col dolore che tale consapevolezza gl'inspira, persiste in lui il desiderio di non trovarsi colpevole, desiderio che lo spinge alla ricerca affannosa delle proprie responsabilità, delle cause tanto minute e intricate che possono determinare un'azione, e che sono spesso inesplicabili per quello medesimo che da loro si lasciò dominare. Come avviene talvolta a persone che non avevano mai sperimentato la loro forza morale in una congiuntura difficile e penosa, come avviene sempre a chi per lunghi anni agì in conseguenza di saldi principi di equità, la viltà commessa è stata una crudele rivelazione per il senatore veneziano che, in preda al dolore e al dubbio, cerca di riconoscere il suo carattere, le sue convinzioni in quel nuovo — lui stesso — che gli si è così repentinamente rivelato.

Amava un amico, e lo perdè, lo sapeva grande, leale, e contribuì a rovinarlo. Lo trasse a ciò il timore della morte? o piuttosto il timore di procurar col diniego la rovina maggiore del Conte? Non lo sa, non sa donde cominci e dove giunga la sua colpa, nè s'egli fu più « stolto o codardo o sventurato ».

Tornerà l'amico suo e, ingiustamente perseguitato, spererà nell'ajuto di Marco, crederà ch'egli almeno lo abbia difeso, e

Marco non potrà nulla per lui, Marco si unì co' suoi nemici a condannarlo. Se la clemenza della quale gli parlarono lo trae per un momento a sperare, egli reputa poi sè stesso più vile perchè vi prestò o volle prestarvi fede.

Il dubbio non può venir dissipato, troppe cause impediscono al colpevole di legger chiaramente nella propria coscienza. Sicuro soltanto di avere agito vilmente, dirige contro sè, contro gli altri la sua collera impotente, lo sfogo della dignità umiliata dall'azione propria che ha gettato un velo d'infamia su un passato degnamente lodevole, e dalla mala fede di coloro che, per mezzo di parti abilmente distribuite ed eseguite, riuscirono a togliergli, in nome della patria, i suoi due beni più preziosi: l'onore e l'amico.

IV.

Fra la trepida figura del senatore Marco e gli eroi sanguinari che ci accingiamo a ricordare, la differenza è grande davvero, giacchè, per giungere di nuovo dalla impassibilità dei classici eroi, ai dubbi, alle perplessità dei moderni, ci rifaremo adesso molto addietro con le ricerche. Di esse stabiliremo una larga classificazione movendo da ciò che l'omicidio può trasgredire soltanto la legge comune di natura, o tradire anche i vincoli sacri stretti dalla consanguineità.

L'uccisione dei consanguinei appare nelle tragedie classiche come affermazione della volontà divina o conseguenza di leggi inflessibili che governano il mondo; nelle moderne invece è per lo più determinata da agnizioni e solo raramente dalla libera volontà dell'eroe.

Così la vendetta di una dea, Giunone, che ottenebrò ad Ercole il senno, fece sì ch'egli uccidesse la moglie e i figli, come ci mostrano Euripide e Seneca nell' « Ercole Furibondo ».

Tornato in sè per l'intervento di una divinità protettrice, Alcide si duole del proprio fallo con veementi parole nella tragedia di Euripide, più freddamente in quella di Seneca. Ma, poichè il delitto fu involontario, piuttosto che rimorso, egli prova dolore della perdita ch'esso gli ha causata: il male è opera della dea, nè le Furie osano assalire l'eroe, vittima di un potere troppo superiore alle sue forze.

Nell'epopea di Argo troviamo, con la manifestazione di simili colpe e coi rimorsi che ne derivano, la sintesi più completa della morale pagana.

La reggia fu in altri tempi funestata da orribili delitti: si approssima la vendetta finale, l'espiazione che deve farli perdonare. L'ultima scena della sanguinosa epopea ci rappresenta un figlio che, salvato a stento il giorno in cui suo padre cadeva, vittima di un delitto domestico diretto a vendicare colpe non sue, torna alla reggia dove un usurpatore governa, dove sua sorella è schiava, dove tutto insulta la memoria di un padre a ragione da lui rispettato e amato, e, suggellando un'ininterrotta catena di delitti e di vendette, uccide sua madre e il tiranno Egisto.

Tutti e tre i grandi tragici greci ci hanno rappresentato Oreste.

Nelle « Coefore » di Eschilo, Oreste è esecutore della volontà del Fato e degli Dei. Mentr'egli s'apparecchia al matricidio il Coro evoca tristi larve di spavento; egli stesso parla poi dell'espiazione che dovrà seguire il suo delitto, e che Apollo gli ha predetta. Ma l'eroe, spogliatosi quasi del carattere umano, non vede che la vendetta, della quale è, per così dire, il sacerdote; sa quali mali gliene verranno, ma la compie senza esitare. Compiutala però, la medesima sanzione morale che aveva riserbato a Clitennestra la morte violenta, gli fa perder la sicurezza, determina lo squilibrio della sua mente, evoca le Furie che lo tormentano. Prima riconosceva giusta l'azione sua, ma quando il Coro la riconosce tale con lui dicendo:

Ma poi la pena
Sorge pel reo,

sembra che Oreste dubiti della colpa materna; tale dubbio dà il primo indizio dello squilibrio della sua mente, il quale si manifesta ancor più nell'affermar ch'egli fa che del suo delitto or s'applaude ed or geme, e che l'addolorano e il delitto e la pena. Poi, dal momento in cui manifesta il terrore che gl'invade l'anima, e vuol partire per andare al tempio di Apollo, passa repentinamente a quello in cui le Furie lo assalgono, lo stringono da ogni lato.

Eseguito il comando degli Dei, ogni scopo manca all'azione sua, egli non è più un mandato divino, ma un mortale colpe-

vole, e, come tale, non può sottrarsi al potere del Fato e delle sue terribili ministre.

Anche in Sofocle Oreste è determinato, incrollabile. Secondo che gli ha comandato Apollo deve egli stesso — trarre con arte a giusta morte i rei. — Egli dunque, svelandosi alla sola Elettra, si fa ajutare da lei per riuscire nell'impresa spargendo la novella che Oreste morì, e che egli e Pilade ne recan le ceneri. Egli medesimo, uccisa Clitennestra, ne mostra il cadavere a Egisto. E con la vendetta finisce la tragedia di Sofocle; raggiunto il fine dell'azione, nulla più sappiamo di Oreste che pietoso, quantunque men grande, nella « Elettra » di Euripide, come un vindice comune, medita con Elettra il delitto, e piange dopo averlo compiuto.

Oreste, già umano in Euripide, lo è assai più in Alfieri.

Non potendo più essere, come è per Eschilo, lo strumento della divinità, per l'Alfieri Oreste è un figlio affettuoso e tradito nell'affetto più grande verso un padre, verso un re illustre e degnamente famoso. L'unico mezzo di rendere Oreste non più eroe, ma uomo, non odioso nè repugnante sulla scena, era di darcelo quale ce l'ha dato l'Alfieri, agitato dall'ira più veemente, impetuoso, irriflessivo, violento.

A ragione il Guerzoni (1) fa notare com'egli si manifesti tale fin dal suo primo apparire sulla scena. Dovrebbe venire alla reggia di Argo silenzioso, avvolto nel mistero, e a nessuno invece nasconde la propria emozione; prorompe in giuramenti sulla tomba di Agamennone, Pilade a mala pena riesce a frenarne gl'impeti imprudenti. Vuole uccidere Egisto senza un istante d'indugio, non considera le conseguenze delle proprie azioni, e non si forma un piano per raggiungere il fine che si propone. Poste in seconda linea, come accessori, le ispirazioni di una divinità alla quale nessuno più crede, Oreste, anzichè ubbidire agli ordini di quella, segue gl'impulsi di un carattere violento, e invece di compiere scientemente il delitto, lo consuma senza volere.

Repentino, violento, inaspettato questo, repentino e violento è anche il rimorso. Le furie che s'impadroniscono del matricida sono naturali al suo temperamento.

Personaggio altamente drammatico, posseduto da affetti di-

(1) L. Guerzoni. *Il teatro italiano nel sec. XVIII.*

versi e ugualmente potenti, egli ama suo padre e ritiene suo dovere vendicarlo, amerebbe sua madre se non avesse ucciso Agamennone. La veemenza però del suo carattere, come il Fato o gli Dei nella tragedia antica, gl'impedisce di sentir questo cozzo, questo dissidio finchè non abbia consumato il delitto.

Oreste di Eschilo, eseguito il comando degli Dei, comincia l'espiazione che attendeva; Oreste dell'Alfieri, quando non ha più fini da raggiungere, nè lotte da sostenere, accecato dalla disperazione come prima dall'ira, non può, attraverso la nebbia che gli ottenebra l'intelligenza, vedere il mezzo che può ottenergli il perdono e ridonargli la calma. La follia, conseguenza morale della colpa nei tragici antichi, è per l'Alfieri conseguenza naturale del carattere d'Oreste. Perciò appunto il figlio matricida, così grande in Eschilo, non è in Alfieri nè meschino nè repugnante, e la sua punizione non presenta nulla di strano o d'inverosimile.

L'ultima tragedia della trilogia di Eschilo formata da « Agamennone », « le Coefore », « le Eumenidi », ci rappresenta l'espiazione del matricidio.

Nelle Eumenidi Oreste non trema, non delira più, sembra ch'egli abbia ritrovato la calma dignitosa che prima lo sostenne.

L'uomo che accetta l'espiazione de' propri falli, e cerca rifugio nella religione, s'innalza fino a dominare le passioni, i timori che prima l'agitavano, e ritrova la pace perduta. Le Furie infatti dormono sul limitare del tempio che ricetta l'eroe. Apollo, che già l'indusse al delitto, è simbolo della gioventù e dell'irriflessione, come immagine e figura di queste cerca perciò di attenuar la sua colpa, di fronte al potere misterioso delle Furie; a Lui si unisce nel difenderlo Minerva, simbolo della moderazione, del sentimento di giustizia, di tutte le virili virtù che potenti rimorsi destarono nel colpevole.

Perciò questa tragedia, piuttosto che un'azione drammatica, è l'analisi e il simbolo dell'intimo lavorìo di una coscienza che con profonda riflessione sul proprio operato, assolve sè stessa; la scena insomma ci rappresenta tutta l'anima di Oreste, i personaggi di essa sono le immagini che lo tormentano, le facoltà che lo sostengono. Ciò si può vedere e affermare anche se, piuttosto che un'intenzione ben determinata, fu un intuito divinatore del tragico che, sacerdote quanto poeta, commoveva il popolo con la poesia, ammonendolo con la religione.

Euripide ci diede anch'egli un Oreste calmo, impassibile; ma, mentre Eschilo dava al suo giudizio tutta la serenità di un fatto divino, Euripide, nonostante l'intervento degli Dei, ci rappresenta un fatto umano; gli uomini giudicano Oreste; egli attende la sentenza, consapevole del proprio diritto, forte nella sicurezza dell'anima.

Il concetto dell'espiazione di Oreste è grandioso, e tale poteva apparire anche ad anima moderna; ma, perduta di vista la solennità religiosa del fatto, i due tragici italiani che hanno preso a trattarlo partono da motivi tutti umani: in Ifigenia cioè che lo accoglie e deve giudicarlo, il contrasto tra l'affetto fraterno e l'imparzialità di un giudizio di tanta importanza, in Oreste la commozione di chi, fuggito da un luogo dove ha consumato una colpa e provato crudeli dolori, si sente interrogare sulle persone che di quel delitto furono vittime o testimoni, sulle intime lotte che lo determinarono. L'Oreste del Rucellai (sec. XVI), una delle prime tragedie che comparvero sulla scena italiana, è imitazione di « Ifigenia in Tauride » d'Euripide. Oreste, calmo in apparenza, cerca peraltro di eluder le domande che Ifigenia gli rivolge, e di evitare il ricordo della reggia di Argo, come di cosa che gl'incresca e lo tormenti.

Nella tragedia greca l'eroe ad Ifigenia che gli domanda di Clitennestra, risponde freddamente: — E' morta, suo figlio la uccise; — in quella del Rucellai, turbato dalle domande della sacerdotessa di Diana, risponde: — Oreste si fuggì, — quando Ifigenia ne domanda, vela con giri ambigui di parole la propria colpa, e ne accagiona finalmente — pietà ch'ebbe il figliuol del morto padre. —

Meno forte, meno sicuro nella sua coscienza nuova che gli mostra come colpevole la vendetta, dai Gentili reputata un dovere, egli sente il bisogno di scusarsi per assicurar più che gli altri sè stesso, ma sfugge i ricordi del passato e le investigazioni sugli atti compiuti, come chi tema di scoprir nella propria coscenza cose troppo spaventevoli.

L'Oreste di Pier Jacopo Martelli (Ifigenia in Tauride - sec. XVIII) è ancora in preda alla pazzia. Calmo e pronto a difender sè stesso quando non si rammenti Clitennestra, dà in escandescenze tosto che quel nome gli risuona all'orecchio.

Perchè soltanto il nome di Clitennestra lo fa entrare in furore? Rappresenta forse quel furore il cozzo violento d'immagini e di

sentimenti diversi, ma ugualmente tormentosi? Se è così, non si comprende bene perchè altre allusioni all'avvenuto non debbano commuoverlo.

Svanita dunque la solenne maestà d'Oreste, il poeta ci lascia osservare, senza riuscire a commuoverci, la figura, in questo caso neppur ben delineata, di un deliquente e di un pazzo.

Come il delitto di Oreste chiude il ciclo di Argo, così quello di Creonte pone termine alle sventure tebane.

Edipo in esilio, Eteocle e Polinice caduti l'uno per mano dell'altro, Creonte tiranneggia su Tebe. Egli condanna a morte spietata Antigone, la creatura più innocente e più gentile di quella triste progenie; ma nel suicidio del figlio Emone, l'unica persona che gli fosse cara, il tiranno riceve la punizione meritata.

L'Alfieri ce lo rappresenta muto, tremante dinanzi al figlio che vuol morire presso il cadavere di Antigone che amava, anzichè al cospetto del padre che non ha voluto cedere alle sue preghiere, e, rimasto solo col suo dolore, esclama:

O del celeste sdegno
Prima, tremenda giustizia di sangue,
Pur giungi alfine... io ti ravviso... io tremo... (1)

In quel profondo dolore, egli ha un sentimento della propria colpa quale invano cercheremmo nel Creonte di Euripide e dell'Alamanni, traduttore e ampliatore della tragedia greca. In queste il tiranno non sa che accusarsi colpevole della morte del figlio e della moglie; non un pensiero gli rimprovera la crudeltà verso Antigone; egli ha soltanto dolore della solitudine che si è creata col delitto. Ben possono il lettore, lo spettatore rendersi conto di ciò che quel dolore rappresenta: la vindice opera del cielo; Creonte però ne è inconscio, e non sa risalir col pensiero alla causa che ha provocato lo sdegno degli Dei. Nella tragedia dell'Alfieri la sventura rischiara come un lampo la mente del padre infelice ottenebrata dall'ira, e accresce il suo orrore, mostrandogli quanto le sue azioni abbian meritato quel castigo. Finchè il colpevole può aver la piena fiducia nelle sue forze perchè gli riescono i suoi disegni, e nessuno è tanto forte da opporgli resistenza, può imporre silenzio al rimorso, può imbaldanzire nelle

(1) Atto V, scena ultima.

illusioni di una prospera sorte; ma viene un momento, e questo premeva all'Alfieri di dimostrare, in cui la sventura colpisce anche il tiranno, un momento in cui egli, deluso nelle sue speranze e nelle sue mire, riconosce nella propria sventura la giustizia divina.

Spesso dunque nasce nel colpevole la coscienza del proprio fallo al cospetto di un male che ne è la conseguenza impreveduta e terribile, e nelle tragedie italiane possiamo notare molti personaggi per questo riguardo somiglianti a Creonte.

E', come nel « Demetrio » di Alfonso Varano (sec. XVIII), una regina la quale, in procinto di cader nelle colpe che macchiarono Edipo, ritrova un figlio cui aveva voluto procurar la morte per impedir che si avverasse un oracolo minaccioso; Berenice non si sente più degna del nome di madre, non può rallegrarsi nel ritrovare un figlio che morì per lei il giorno in cui ella rinnegò l'affetto più santo.

E' Temisto la quale, in una tragedia di Giuseppe Salio (Ino e Temisto - sec. XVIII), dopo avere ucciso per errore i propri figli invece di quelli della rivale Ino, riconosce la perfidia di una vendetta che voleva rovesciarsi su due innocenti.

E' Calliroe alla quale Girolamo Pompei (sec. XVIII) dà lo stesso turbamento per avere ucciso il re di Libia senza sapere che fosse suo padre, dopo un momento di esitazione nel quale si son combattuti in lei il desiderio di salvare lo sposo, Diomede, minacciato dal re, e la ripugnanza al tradimento che si apparecchiava a consumare.

Ma ciò che talvolta è orribile delitto, può pure essere il sacrificio eroico di un'anima capace in sommo grado di affetti e di aspirazioni nobili e grandi. Talora il poeta trae a tali azioni gli eroi per meglio mostrare la generosità di chi a sentimenti patriottici o religiosi, sacrifica i più profondi affetti. L'eroe allora non ne prova rimorso come non può provarlo il padre di Virginia nella tragedia alfieriana, il quale ha sottratto a un tempo la patria a un tiranno, la figlia a un pericolo ben più crudele della morte; talvolta, pur provandolo, lo accetta come sofferenza che renderà più meritorio il suo sacrificio, tergendolo da ciò che in questo è inumano, snaturato, mentre lo stato dell'anima sua, in sì profondo contrasto col bene che ad altri ha procurato, col dovere soddisfatto, dà alla tragedia una nota più viva di patetico. Ma altre volte l'adempimento di un dovere a costo di sì

grandi rinunzie, è lotta che tormenta, che strazia, lotta donde l'eroe non può uscir che macchiato di una delle colpe che prevede, e delle quali non sa qual sia la più grave.

Jefte, combattuto tra la fedeltà che deve a un voto fatto a Dio e il sacrificio, superiore alle forze d'un padre, che quel voto impone, appare, per opera di Orazio Calini (sec. XVIII), in una tragedia che non manca di qualche forza di passione. V'è però nel condottiero ebreo, oltre all'orribile incertezza, il pentimento dell'ambizione che, facendogli desiderar la vittoria non solo per il bene della patria e della fede, ma per cupidigia di grandezze mondane, gli fece pronunciare il voto inconsiderato.

E come in lui la religione combatte l'affetto paterno, questo è in lotta con l'amor della patria e dell'onore in Terpandro nel « Demetrio Poliorcete » del Bettinelli (sec. XVIII) Il misero padre è tormentato dal pensiero di aver fatto egli stesso leggi che lo inducono a sacrificare i figli alla patria.

L'amor della patria impone a Timoleone (« Timoleone » — V. Alfieri) il sacrificio del fratello che in essa tiranneggia; egli infatti fa uccidere Timofane da Echilo, suo cognato. Non al fratello ma al tiranno rivolge la vendetta, ma il suo cuore non è tanto insensibile da non provar rimorso di una colpa contro natura; le orride Furie gli dilacerano il cuore, egli vuol fuggire per sempre la luce del sole. Questo dolore fu reputato dal Cesarotti indegno di Timoleone e tale da farlo apparire men grande; unendosi nell'affermarlo a Plutarco, egli sostiene che quei rimorsi dinotano nel liberatore di Corinto un'indole semplice e mansueta, ma non un'anima grande e generosa. Ma il Tedeschi ne' suoi « Studi sulle tragedie di Vittorio Alfieri » (1), a ragione soggiunge: « Invero non sapremmo come si potesse muover rimprovero a un uomo perchè, se fu magnanimo tanto da posporre la vita del fratello alla libertà della patria, non fu poi tanto forte da non sentire il peso del sacrifizio che aveva fatto per i vincoli della natura che aveva infranti. » E l'Alfieri nelle parole di Timoleone ci fa intuire quei sentimenti che, invadendo l'anima dell'eroe, lo resero cupo e silenzioso, e per venti anni lo tennero lontano dalle pubbliche cure.

In « Don Garzia » ci appare di nuovo il fratricidio, ma questo,

(1) A. Tedeschi. *Studi sulle Tragedie di V. Alfieri*. Torino, 1876.

commesso inconsciamente, non aggiunge rimorso più crudele a quello che già tormenta l'infelice Garzia. L'intreccio di viltà e di vendette alla corte di un tiranno, la lotta che contro queste trame combatte un'anima onesta, il castigo che piomba infine sul reo vendicando le vittime de' suoi raggiri e de' suoi tradimenti: ecco ciò che si svolge in questa tragedia. Le violenze sono opera di Cosimo che, per indurre Don Garzia ad assassinare Salviati. lo minaccia di uccider Giulia, la figlia del nemico, amata dal giovine; i raggiri, i tradimenti, sono opera di Piero che riesce a procurar morte al fratello Diego per mano di Garzia, mandandolo occultamente nel luogo dove questi attendeva Salviati; la lotta è nell'anima di Garzia che ama la giustizia e la pace, e, solo perchè accecato dal terrore di procurar con la resistenza a' crudeli voleri paterni, la morte della fanciulla che ama, consente a perderne per sempre l'amore uccidendo il padre di lei; castigo è pel tiranno la morte di Diego, il figlio prediletto, e Cosimo sente il dolore di tanta perdita senza intuirne la profonda giustizia, senza pentirsi del male compiuto nemmeno con quel fuggevole accenno di rimorso che scorgiamo in Creonte e persino in Filippo.

Il Tedeschi, nell'opera già citata, dice che con profondo sentimento dell'arte l'Alfieri terminava il « Filippo » mostrando come, alla vista di Carlo e Isabella immersi nel loro sangue, il re provi un momentaneo rimorso, dopo il quale egli, ripreso intero il dominio dell'indole sua perversa, pensa soltanto a nascondere agli altri il misfatto per aver salva la fama, e minaccia, per ottener questo fine, il favorito Gomez che, col tradimento, gli aveva dato il mezzo per isfogar la sua ira.

Dopo essersi domandato: « Ma felice son io? » ritorna tenebroso e imperscrutabile, ma non si può fare a meno di pensare ai rimorsi dai quali nè favoriti nè scolte poterono difendere il tiranno.

Il Monti, prendendo il rimorso di un re parricida come soggetto principale dell'« Aristodemo », riuscì a commuovere con una tragedia che unisce insieme argomenti antichi e moderni. In questa, come nelle altre opere sue, seppe valersi a suo pro' delle opere altrui.

Due italiani avevano, prima di lui, trattato lo stesso argomento traendolo dalla narrazione di Pausania: Carlo de' Dottori nel Seicento e Agostino Paradisi nel Settecento. Ma il Monti con-

siderò il fatto da un punto di vista diverso; perciò, mentre Carlo de' Dottori ci mostra la gioja della casa di Aristodemo quando si sa che la sorte ha prescelto Arena, figlia di Licisco, invece di Merope, figlia di Aristodemo, per esser sacrificata agli Dei affinchè essi diano ai Messeni la vittoria sugli Spartani, e Agostino Paradisi comincia col rappresentare l'incertezza del momento in cui si sta per trarre dall'urna il nome della vergine di Epito che dovrà essere sacrificata, il Monti prende le mosse dal punto ove s'interrompono gli altri due; ciò che per gli altri formava la catastrofe, forma per lui tutta intera la tragedia: il re è ormai vecchio e abbandonato da tutti, partita anche la bella Cesira alla quale si era istintivamente affezionato senza saper ch'ella fosse la minore sua figlioletta Argia, cade nel più sconsolato dolore, e si dà la morte per non soffrir più lo sguardo dell'orribile spettro che lo perseguita.

Dall'avvenimento della corte di Messene il Dottori aveva saputo trarre una bella tragedia (« Aristodemo »). Aristodemo è in essa veramente agitato da terribili passioni: l'ambizione, l'ira, il rimorso. Per rendere il fatto più commovente, il Dottori ampliò il racconto di Pausania, facendo apparire sua figlia anche Arena, l'altra vergine degli Epitidi ch'egli ha fatta inseguire ed uccidere. Da questa nuova invenzione l'autore trae effetto grandissimo perchè il protagonista, non reggendo più a quell'accumularsi di dolore su dolore e di rimorso su rimorso, si uccide. Le sue ultime parole sono di gran forza e bellezza:

> Rapitemi all'orrenda
> Faccia del mio delitto, o Furie, o mostri,
> E renda il tetro carcere dell'ombra
> A queste luci mie più grato aspetto.
> Sommergete nel caos che prima diede
> Origine all'abisso
> (O se cosa più occulta e più profonda
> Sotto al Tartaro giace),
> L'ombra mia scellerata, e sovra il capo
> M'oda rotar di Sisifò il macigno,
> Volgersi l'orbe d'Issïon, chinarsi
> Tantalo all'onda, e sia una pena questa
> Che le mie non consoli
> La pena altrui. Già sono
> In odio al mondo, alla natura, al cielo,
> M'odia l'Inferno, sì, ma non rifiuta
> Di ricevermi in sè: non mi consegni

Ad avvoltojo, a rota, a doglio, a sasso,
Mi consegni a me stesso: e qual maggiore
Mostro dell'odio mio, s'odio me stesso?
Vengo, figlie adorate, ombre dolenti,
Vengo a placarvi..... (1)

Agostino Paradisi (« Gli Epitidi »), che pur si accinse a darci opera almeno mediocre, non ci diè invece che una tragedia molto inferiore a quella del Dottori; una tragedia che si svolge lenta e impacciata, e nella quale Aristodemo si lascia trascinare dal consigliere Nicandro, e si uccide consacrando alle Erinni il proprio sangue.

Quindici anni son passati dal delitto di Aristodemo al momento in cui il re dei Messeni ci appare nella tragedia del Monti.

Aristodemo fugge la vista del sole e la compagnia de' suoi simili; la vergogna del suo delitto gli fa desiderare di starsi celato a tutti, anche a sè stesso; ha perduto il suo coraggio e la sua costanza, egli, il più temuto re della Grecia; profondamente disperate sono le parole con le quali si lamenta della sua sventura col fedele Gonippo:

Credimi, io sono sventurato assai,
Senza misura sventurato, un empio,
Un maledetto nel furor del cielo
E l'orror di natura e di me stesso (2).

La rapida e dura narrazione ch'egli fa del suo delitto ha palpiti di dolore, fremiti di spasimo. Profonda è l'amarezza con la quale dice che — l'ombra d'un trono è grande per coprir delitti, — e soggiunge:

Ma vegliano sui rei gli occhi del Cielo
E un dio v'è certo che dal lungo sonno
Va nelle tombe a risvegliar le colpe,
E degli empi sul cor ne manda il grido (3).

L'ombra della figlia infatti lo perseguita e lo sgomenta. Di questa visione, della quale parla Pausania, il Dottori non fa che un accenno. Quando il re si è convinto dell'innocenza di Merope,

(1) Atto V, scena IV.
(2) Atto I, scena IV.
(3) Atto I, scena IV.

e ha saputo che anche la morta Arena era sua figlia, agitato fra opposti affetti e timori, mentre domanda agli Dei se è veramente colpevole per aver destinato la figlia al sacrificio, e per averla sacrificata alla vendetta d'un'offesa che credeva fatta a sè stesso, vede, o pargli vedere, due terribili ombre:

> Fu illusïon, fu sogno, o vano parto
> Della mente agitata
> Ciò che veder mi parve: ah non fur due
> Ombre di Stige uscite
> Quelle, che agli occhi miei squallide ed irte
> Momentanee offerì l'egro pensiero. (1)

La tragedia del Monti deve il suo pregio principalissimo alla visione dello spettro che non cessa d'incalzare Aristodemo. Parlando a Gonippo delle sue pene, dice:

> Da qualche tempo un orribile spettro...

E tale idea, rimanendo sospesa, fa travedere qualche cosa di arcano e di terribile.

Lo Zardo (2) dice che nello spettro che perseguita Aristodemo non c'è l'intimo orrore delle apparizioni shakespeariane, c'è anzi quell'eccesso nelle tinte e nei colori, proprio di tutte le creazioni del nostro poeta. Ciò nonostante, egli consegue effetti mirabili con quella visione che dovette riuscir bella e ardita sulle scene del teatro italiano.

Lo Zumbini (3) riscontra in essa una somiglianza con gli spettri delle apparizioni frequenti nelle produzioni drammatiche dell'Arnaud, specialmente ne' due drammi « Merinval » ed « Eufemia. »

Nel primo il protagonista che gli dà il nome, aveva ucciso la moglie e il creduto amante di lei, e da quel giorno, dubitando della loro innocenza (onde poi alla fine diviene certo) si è veduto sempre ai fianchi uno spettro minaccioso, e così minacciato e incalzato, entra in iscena gridando: « Fuggi, fuggi, mi lascia, orrido spettro! » E nell'altro suo dramma lo stesso autore per-

(1) Atto V, scena III.
(2) A. Zardo, *L'Aristodemo* di V. Monti in *N. Antologia*, 1892.
(3) B. Zumbini, *Sulle poesie* di V. Monti, *Studi*, Firenze, 1886.

sonificò il rimorso in uno spettro che apparve in sogno ad Eufemia: questo è più del primo simile a quello del Monti.

L'apparizione dello spettro, qual'è narrata da Aristodemo a Gonippo nella scena VII dell'atto III, ricorda quella di Cesare a Bruto nella tragedia di Shakespeare. E' notte, e mentre tutti dormono, il solo Bruto veglia e siede leggendo nella sua tenda; quand'ecco gli appare lo spettro di Cesare.

« Perchè, — egli dice, — diventa sì fosco il chiarore di questa lampada? Oh! che vegg'io? Quale orrenda visione mi sta dinanzi? (1)

E Aristodemo:

Allor che tutte
Dormon le cose, ed io sol veglio e siedo
Al chiaror fioco di notturno lume,
Ecco il lume repente impallidirsi
E nell'alzar degli occhi, ecco lo spettro
Starmi di contro.

Ma, secondo lo Zardo e lo Zumbini, l'idea principale dello spettro fu data al Monti dal Saul dell'Alfieri, perchè il Monti volle in ciò gareggiare con l'Astigiano.

Infatti Saul vede in sogno l'ombra di Samuele che gli strappa la corona dal crine, e Aristodemo vede dai sepolcri spalancati, uscire gli spettri e rovesciargli il trono e cacciargli le mani nelle chiome e strappargli la corona. L'ombra di Samuele persegue Saul che la scongiura, quella di Dirce persegue Aristodemo che grida:

Lasciami, orrendo spettro!

e più oltre:

Fuggi,
Scostati, non toccarmi, ombra spietata.

Fuggendo dinanzi allo spettro di Samuele, Saul incontra quello di Achimelech, da lui fatto uccidere poco prima, che gli grida:

Muori, Saulle,
Muori.

---

(1) Atto III, scena VII.

E Aristodemo ode

Tonar d'intorno una tremenda voce
Che grida: Muori, scellerato, muori!

In questa, dunque, come in ogni altra sua opera, l'autore trasse partito da tutto ciò che gli parve bello e opportuno al suo intento. V'introdusse imitazioni della poesia antica e moderna, e, con l'ampliare la concezione dell'Alfieri, riuscì a conseguire tali effetti che gli fanno perdonare in gran parte le molte inverosimiglianze, la mancanza d'azione e quella di catastrofe.

Nella critica ch'egli stesso fa dell'Aristodemo dice che la tragedia, quantunque la catastrofe non fosse di genere ottimo, ed esistessero in essa molti difetti, ebbe fortuna perchè ebbe compensi non piccoli dalla situazione patetica ed evidente. « Io mi sentii commosso più d'una volta nell'atto di scriverla. Era giusto adunque che la mia commozione non dovesse morire sul mio tavolino, ma passasse poi anche nell'anima dello spettatore. »

Quella commozione infatti passò nell'animo dello spettatore e del lettore. Tutto risveglia in Aristodemo pensieri di dolore, di rimorso, di spavento: le parole di Gonippo che lo invita a presentarsi al popolo che lo acclama padre, egli che non è più padre de' figli suoi; quelle di Cesira che gli ricordano il compiuto sacrificio di sua figlia e la grandezza e generosità di questo; ed è situazione sentitamente patetica quella di un'anima straziata dai rimorsi che nella lode rivoltale dagl'inconsapevoli delle sue colpe, sente incrudire le pene che l'affliggono, perchè più profondo è il contrasto tra i suoi delitti e quell'innocenza. Il peso poi dell'infelicità propria si rende anche più insopportabile per lo spettacolo della pace e della calma altrui. A Gonippo, che gli consiglia la calma e lo prega di non compiere un nuovo delitto togliendosi la vita, dono degli Dei, egli risponde:

Tu parli, amico,
Col cor vòto e tranquillo, e non comprendi
L'abbondanza del mio. Tu nelle vene
De' tuoi figliuoli non cacciasti il ferro,
Tu non comprasti col lor sangue un regno,
Tu non sai come pesi una corona
Quando costa un delitto. I sonni tuoi
Tu li dormi tranquillo, e non ti senti
Destar da orrende voci, e non ti vedi

Sempre dinanzi un furibondo spettro
Che t'incalza e ti tocca..... (1)

Piangente sulla tomba alla quale ha condotto la figlia, sente desiderio della morte, il pensiero del nulla eterno lo seduce, ed egli lo scaccia, e invoca il perdono dall'ombra di lei con quell'alternarsi di desidèri e di sentimenti proprio delle veementi passioni.

Crede infine di meritare il perdono, dopo tanti rimorsi, ma quando entra nella tomba per impetrar pietà dallo spettro crudele che lo perseguita, la disperazione sua che lo evoca, fa si che lo spettro non si plachi, e ciò lo spinge a troncarsi la vita. Fino agli ultimi aneliti è in preda agli spasimi del rimorso, ma il castigo per la sua colpa gli par troppo crudele perchè bestemmia gli Dei e il Destino i quali, solo quand'è morente, gli hanno restituito in Cesira la minor figliuola Argia; anche negli ultimi suoi momenti è tormentato dallo spettro:

Mettete in brani
Quella corona del suo sangue tinta,
E gli avanzi spargetene e la polve
Sui troni della terra; e dite ai regi
Che mal si compra coi delitti il soglio
E ch'io morii..... (2)

Così disperatamente finisce il re colpevole ed infelice. In lui dunque non v'è lotta contro le passioni umane, ma lotta crudele e terribile contro il destino punitore che lo perseguita. E, quantunque ciò non debba prendersi in senso assoluto, per l'affermazione della libertà delle azioni umane contenuta in questa tragedia, dobbiamo ancora scorgere in essa un sentimento classico e antico, specialmente per l'implacabilità della punizione che incalza su lui, che gli getta stilla a stilla nell'anima la disperazione, e lo induce a morte quando, riconosciuta Argia in Cesira, sta per esser nuovamente chiamato con nome di padre.

Quantunque nessuna delle tragedie che rimangono a esaminare su questo soggetto, abbia l'importanza dell'Aristodemo, alcune di esse son tuttavia notevoli per la luce nuova di che irra-

(1) Atto III, Sc. VII.
(2) Atto V, Sc. ultima.

diano soggetti già presi a trattare da antichi poeti. Spaventevoli visioni tormentano Ciso, l'eroe degli « Eleusini », tragedia del Benedetti. Avvelenatore del padre, uccisore del fratellastro Deifonte, della moglie Cefisa e del figliuoletto Cresfonte, Ciso cerca invano la pace, il perdono delle sue colpe. Mentre il sacerdote nel tempio gli asperge le mani dell'acqua lustrale, orride larve lo atterriscono, ed egli dispera del perdono. finchè per la ferita che riceve dal figlio, istigato dalla madre, giacchè l'una e l'altro, senza ch'ei lo sapesse, scamparono all'eccidio, riconosce compiuto il proprio fato e consumata l'espiazione. Così in questa come nelle altre sue tragedie, il Benedetti si mostra continuatore della tradizione classica.

Non così l' « Iginia d'Asti » del Pellico che potremmo congiungere, non per il tempo, ma per i caratteri dell'azione all'« Jefte » del Calini e al « Demetrio » del Bettinelli, con le quali ha di comune il rimpianto di una legge crudele per eseguir la quale colui che l'ha sancita deve sacrificare una figliuola virtuosa ed amata. La scena ci ricorda le lotte accanite fra Guelfi e Ghibellini; la legge che vuol la rovina del console Evrardo è che si debba la morte a chi ricettò un Guelfo, e Iginia sua figlia è colpevole di averne accolto uno in Giulio, suo fidanzato. La situazione è tale qual poteva ricercarsi da un poeta romantico: Evrardo, combattuto tra l'amor paterno, l'ambizione e il timore di trasgredire una legge solennemente giurata, è vinto infine dal suo collega e rivale nel consolato che gli fa posporre la figlia all'onore; e Iginia è condannata; l'ombra sua sanguinosa è l'ultima visione che tormenti Evrardo nella vita che l'abbandona.

E perchè la lotta ebbe efficacia sul pubblico moderno, e perchè alcuni eroi antichi sarebbero stati per la loro impassibilità repugnanti sulle nostre scene, i tragici vicini a noi diedero un tremore, un turbamento anche a quei personaggi che se ne eran tenuti sempre lontani.

Nelle personificazioni che ha subite per opera di Sofocle, di Seneca, Medea, tipo di quell'incrollabile sicurezza che viene dagli Dei o dal Destino, uccide i figli e non trema. Ma il Niccolini diede anche a lei lotte e rimorsi; tutto le fa paura, orrore mentre si apparecchia al delitto; grida ferali vagano per l'aria, la natura s'accorge che la regina s'appresta a violar le sue leggi, le muovono incontro gli spettri del padre e del fratello sue vittime.

A Polinice il medesimo autore dà nell' « Edipo Coloneo » un tetro rimorso e un presentimento dei mali a cui dovrà condurlo l'odio contro il fratello. E' vero che già il Martelli aveva tentato nel suo « Edipo » di mostrar Polinice sotto un nuovo aspetto, specialmente quando ad Antigone che vuol placarne l'ira, risponde esponendo le tempeste della sua anima e la forza occulta dalla quale si sente trascinato al male. Nella tragedia del Niccolini egli è davvero furente e tormentato. « Figlio di Edipo, sempre l'Inferno ha seco », dice giungendo nel bosco delle Eumenidi; rabbrividisce udendo la preghiera che il sacerdote rivolge alle terribili dee; alla vista del padre esclama:

Un dio nel padre io veggo,
Ma un dio sdegnato, (1)

e lo fugge, e nel tempio dove va ad implorare il perdono vede la maggiore delle Erinni che, tinta la mano nel sangue in cui si è trasformata l'acqua lustrale al tocco di Polinice, scrive sulla parete infinite volte: fratricidio, fratricidio. Tutto ciò si rivela attraverso i furori che lo fanno fremere nell'udir nominare il fratello, gli fanno dire che il Fato lo spinge a desiderare più del trono il sangue fraterno, e lo trascinano forsennato alla guerra infame.

V.

Parlammo delle tetre vicende della reggia di Argo e, come da Oreste ci muovemmo ad esaminare i colpevoli di delitti consumati sui consanguinei, così per quelli che ledono

pur lo vincol d'amor che fa natura,

prenderemo le mosse da Clitennestra.

Oreste, vendicando il padre, adempie un dovere; le Eumenidi, è vero, gli fanno duramente espiare il matricidio, ma le furie paterne lo avrebbero tormentato ugualmente ove pietà non lo avesse indotto a farsi spietato.

Clitennestra è pur essa strumento di una vendetta diretta dal

(1) Atto II, Sc. III.

cielo a punire antichi delitti. Nelle vene di Agamennone scorre il sangue di Atreo che fu sì spaventosamente crudele verso il figlio di Tieste, innocente sebbene nato di colpa; l'ombra di Tieste deve avere dunque sete di quel sangue; Egisto, l'altro figlio dell'offeso, lo spargerà ed estinguerà quella sete. Così è disposto in Cielo: il figlio di colui che, tradito, è vero, ma assai più crudele che sventurato, sparse il sangue di un innocente, morrà per istigazione del fratello della sua vittima, non solo, ma sarà anche egli tradito da una moglie infedele, e proprio la mano di questa gli vibrerà il colpo fatale.

Clitennestra vendica dunque in Agamennone il figlio di Tieste, ma non lo sa nè lo cerca. Amata da Egisto che ama, vuole sbarazzarsi dello sposo per appartenere a Egisto. Ma essa era madre prima di essere amante, e Agamennone, in Aulide, sul punto di salpare per la guerra trojana, sacrificò agli Dei per aver la vittoria la maggiore delle sue figlie: la bella e innocente Ifigenia. In Clitennestra non v'è dunque soltanto la moglie infedele che nella morte dello sposo cerca la propria libertà; v'è la madre che vuol vendicare la propria creatura, v'è poi più in alto di lei, come dentro di lei, il fato infelice di Tantalo e di Pelope che la investe e la trascina.

Eschilo fa prevalere nella coscienza di Clitennestra la furia della vendetta a quella dell'amore. Essa è incrollabile, sicura, come chi sostiene i propri diritti. Contro le accuse del Coro si difende energicamente; non teme minacce nè pericoli, ed è convinta che il popolo tumultuante non le impedirà di regnar con Egisto. Può perciò andare incontro ad Agamennone e mostrarsi tranquilla, ordinare anzi feste per accoglierlo e impedirgli ogni sospetto.

In Euripide, amante almeno quant'è madre, ella si prepara ardita e terribile al delitto.

Alfieri ci dà una Clitennestra debole e incerta. Essa, piuttosto che vendicatrice della figlia, è amante di Egisto; il dolore per quella perdita si è calmato in lei e tacerebbe del tutto se Egisto non cercasse con arte di ridestarglielo; potentemente invece l'agita la passione infame, e più ancora può su lei, così fiacca, così facile a lasciarsi dominare e trascinare, la volontà di Egisto, incrollabile, conscia delle proprie azioni e de' loro fini.

Clitennestra infatti trema nell'attesa di Agamennone, trema innanzi a lui; le parole stentano a uscirle dalla bocca; le sembra

che lo sposo possa leggerle la colpa nel volto turbato, nella voce incerta; ad Elettra, ch'essa sceglie a confidente, parla continuamente della tempesta che le agita il cuore. Debole di fronte a Egisto che la domina, di fronte alla passione che la trascina, non vorrebbe sostenere lotta alcuna, non sa risolversi nè a sacrificar tutto al proprio dovere, nè a trasgredirlo in modo assoluto. Spera che la sorte la tolga dall'incertezza, o che le dia un pretesto per giustificare, almeno in parte, le sue azioni. Infatti dapprima ella quasi desidera vera la notizia che le navi argive siano state disperse da una procella, e il duce sia perito; poi, quando Egisto, le dice che Agamennone ama Cassandra che ha portata seco da Troja, quasi ne gode, e il dono che il re le fa della prigioniera è una delusione per lei che sperava di trovarlo colpevole.

Non l'ami?... O Ciel! me misera! tanto ami
Tu me pur anco?

I suoi timori, le sue stranezze dovrebbero far nascere sospetti nel re; ma egli è fidente e generoso, e in quel contrasto Clitennestra appare ancora più ripugnante.

Colui che la eccita e la esalta, ricordandole il sacrificio d'Ifigenia, i pericoli che corre il loro amore, è sempre Egisto; sobillata da lui riconosce che un solo mezzo v'è per consumar la vendetta, per atterrare ogni ostacolo: la morte di Agamennone, e accetta il ferro parricida. Fin sul punto di commettere il delitto, mentre vacilla e ha orrore di sè stessa, vorrebbe aver vicino Egisto che dominasse la sua volontà incerta, e facesse tacere in lei ogni voce che non fosse d'amore e di sangue; e proprio le parole di Egisto e il timore di perderlo, la inducono all'atto che le repugna, e che la piomba poi nella disperazione e nel rimorso. Tale la Clitennestra d'Alfieri la quale, con tutti i suoi rimorsi e le sue perplessità, è più donna, ma più immorale che non sia quella di Eschilo, invasata dal dio della vendetta, fiera, sanguinaria, fatalmente turpe. Dieci anni passano prima che si compia la vendetta di quel grande pastore di popoli così crudelmente immolato, dieci anni di soddisfazione e di gioia per la Clitennestra dei tragici greci, dieci anni di pene, di crudeli rimorsi per la Clitennestra d'Alfieri.

Perseguitata dall'ombra di Agamennone, disprezzata da Egisto che tiranneggia nel regno usurpato e opprime Elettra e Oreste, essa, troppo debole per risolversi a divenir virtuosa, troppo al-

tera per ascoltar le rampogne del passato, troppo sensibile per non provare il rimorso, è, come dice Elettra:

Or madre, or moglie e non mai moglie o madre.

Perciò teme ugualmente che il marito le uccida il figlio o il figlio il marito; ama Oreste, ma vuol salvare Egisto e muore per difenderlo.

Gli eroi che prenderemo adesso a considerare sono immensamente lontani dalla Clitennestra di Eschilo e di Euripide; essi, più potentemente di quel che non facciano gli uccisori de' consanguinei, con altrettanta evidenza quanto i colpovoli di passioni perverse, rappresentano la coscienza moderna, cristiana. Quando non è conflitto che tormenta l'anima dell'eroe in procinto di consumare il delitto, il rimorso è conseguenza del giudizio che l'eroe stesso fa delle proprie azioni, indottovi da sventure impreviste, ma meritate, o dalla riflessione dell'anima che, tornata in sè, considera il suo operato; talvolta pure è conseguenza di un giudizio più alto pronunciato sul reo e contro il quale egli lotta e si ribella invano.

Nella « Marianna » di Lodovico Dolce (sec. XVI), Erode, dopo aver sacrificato alle sue pazze gelosie la fedele moglie Marianna, se ne pente a un tratto, e, non potendo riparare il male commesso, riflette al modo di espiarlo più aspramente. E' questo uno dei casi in cui il mutamento nell'anima dell'eroe, se pure abbastanza motivato, non è condotto logicamente. Il rimorso, di fronte a una sventura, di fronte alla vittima sacrificata dalla propria perfidia, può esser lampo che abbarbagli la mente, che impietrisca la volontà, non consigliere subito ascoltato di tardi rimpianti e di tranquille espiazioni.

Perchè la sua precipitazione, la sua crudeltà nel punire una colpa che l'offendeva negli affetti più giusti e più cari, gli ha causato un errore fatale, Tancredi, principe di Salerno, nella tragedia di Pomponio Torelli (sec. XVI) e in quella di Ridolfo Campeggi (sec. XVII), piange amaramente Guglielmo ch'egli ha fatto uccidere privando sè dell'amicizia di Ruggero, re di Sicilia, e la figlia - del regno, della fama e dello sposo. —

Ma l'analisi particolareggiata delle molte tragedie che a questo argomento potrebbero venir collegate, gioverebbe solo a ripetere cose già dette. Del resto niente di veramente bello troviamo fino all'Alfieri. Notiamo però la parte che il rimorso ispirato da un

giudizio pronunziato da un giudice infallibile ha in alcune tragedie che si proponevano di educare all'odio della colpa gli spettatori.

Le antiche tragedie si proposero di educare e sono ammirevoli, quelle di cui parliamo mirarono allo stesso fine, ma all'autore mancò l'arte che rese sublimi le antiche. Non più disposti a cercare l'intervento del soprannaturale nelle azioni comuni degli uomini, se oracoli e arcane potenze del Fato non ci piacciono e non ci commuovono più, non ci commuovono neppure le voci che gridano al colpevole di ritirarsi dalla spaventevole via che percorre, non le visioni che lo sgomentano, non le invisibili mani che lo percuotono. E voci arcane e visioni e tremendi castighi atterriscono gli eroi delle « tragedie cristiane » del Cardinal Delfino (secolo XVII) e di Annibale Marchese (sec. XVIII).

Saverio Pansuti (sec. XVIII) ci dà nella « Sofonisba » e nel « Sejano » due altre manifestazioni di rimorso. In quella è Massinissa che, dopo avere inviato a Sofonisba caduta in potere di Scipione, la tazza di veleno, piange la propria colpa e l'innocenza di lei; in questa Livia che si presta all'avvelenamento di Druso, e fugge poi le larve che l'assediano, ma finisce col sentenziare:

Anche l'uman voler vien dalle stelle.

Caracalla nella tragedia di Gian Vincenzo Gravina, « Papiniano », vorrebbe apparirci infelice, tormentato da rimorsi e da paure che lo fanno sempre più incrudelire, e ci appare repugnante e illogico.

Così come sono queste tragedie non valgono che a dimostrarci una ricerca sempre più viva dell'individualismo, un avvicinamento sempre più sensibile dell'eroe all'uomo.

Chi sa mostrarci sempre potente il contrasto fra l'innocenza e la colpa, chi sa pure analizzare il misterioso potere che, gravando sull'anima, la induce alla disperazione, è l'Alfieri.

Nella sua tragedia « Agide », Leonida ha, come Creonte, come Filippo, come Cosimo, l'intuito di cupi rimorsi che gli dilanieranno l'anima e a' quali indarno tenterà d'imporre silenzio. Anche qui il contrasto fra l'innocenza degli oppressi a' quali niuno, nemmeno il tiranno, potrà negare la lode per una morte generosa, per un sacrificio sublime, e il terrore di chi, come oppressore trionfa, ma è costretto a pronunziare nel suo segreto la propria condanna, si manifesta nelle brevi parole del tiranno,

cenno indeterminato di tormenti che si comprendono e si prevedono. Ageziade, figlia di Leonida, e Agide, sposo di lei, si uccidono nella prigione dove Leonida gli ha gittati per spadroneggiare liberamente. Anfare consiglia Leonida a sottrarre quei corpi alla plebe, e il tiranno esclama sgomento:

Ah! mai sottrarli
Mai non potrem dagli occhi nostri noi!

Una figura poderosa e artisticamente perfetta la troviamo in Saul, il re superbo e infelice abbandonato da Dio.

La religione che vuol domare e umiliare, e l'orgoglio che si ribella, la forza umana della spada e la soprannaturale di una temuta profezia, l'ambizione del guerriero e la tenerezza paterna si combattono nell'anima dell'eroe. E così combattuto, esso ci appare il più grande, il più originale personaggio delle tragedie di Alfieri; il carattere di Saul è creazione forte e armoniosa perchè meravigliosamente si accorda con la tempra del poeta.

Il Sismondi (1) dice: « La peripezia o il nodo tragico non è formato già dal contrasto fra una passione e un dovere, ma dalla pittura d'un carattere nobile con le grandi debolezze che vanno unite talvolta con le grandi virtù, ma dalla fatalità non già del destino, sì bene della natura umana V' è appena un'azione in questa tragedia. Saul perisce vittima non delle sue passioni, non de' suoi delitti, ma de' suoi rimorsi aumentati dal terrore che una nera immaginazione gli ha gettati nell'anima. »

Saul infatti è agitato, esaltato; le alternative di forza orgogliosa e sdegnosa e di supremo sconforto, di fierezza per le imprese passate, di fiducia in quelle avvenire, e di rimorsi e di vani risentimenti, di tormentosi sospetti contro coloro che lo circondano, tutto ciò ci dimostra l'alterazione della sua mente. In presenza d'un grande carattere così terribilmente scosso, seguiamo in ogni atto, in ogni parola di Saul i cupi avvolgimenti del suo pensiero turbato, e soffriamo con lui.

Evoca il tempo glorioso trascorso, quando un dio invincibile gli armava la mano contro i nemici, sente poi che con gli anni scomparve la forza fisica e morale che l'aveva reso eroe di magnanime imprese, sente d'essere ormai vecchio e debole, e vor-

---

(1) S. de Sismondi. — *Littérature du Midi de l'Europe* — Paris. 1813.

rebbe evitar l'evocazione di quelle immagini di lotta e di vittoria, e cullarsi in altre più tranquille e più dolci; ma come potrà egli tollerar che altri sia quel ch'egli fu? La coscienza della propria debolezza è prima cagione d'invidia, di gelosi sospetti, e Saul di tutti sospetta: i figli, il generoso Gionata, la dolce Micol, son duri, son crudeli con lui; David è il nuovo sole che sorge di fronte a lui che tramonta; i sacerdoti gli hanno minacciato i fulmini di un Dio vendicatore, l'hanno sgomentato con tremende profezie, e, dando a David la spada che pendeva in Nob, come trofeo di una vittoria riportata da Dio medesimo, hanno riconosciuto nello strumento di quella vittoria il nuovo eletto di Dio.

Ma la coscienza de' propri falli e della punizione che gli meritano è anch'essa in Saul, ed è terribile e profonda:

> Ma non ho solo
> Perduta ormai la giovinezza.... Ah! meco
> Fosse pur anco l'invincibil destra
> D'Iddio possente!

Così rimpiange la sublime protezione perduta, così talvolta, ne' momenti di maggior depressione morale, si lamenta in quell'abbandono. Ma un pensiero che agiti e tormenti dà sconforto alle volte, alle volte ira e disperazione. La lagrima del dolore si asciuga nel lampeggiar sinistro della collera, e il singulto si muta in imprecazione. Ma quante lagrime non s'indovinano in quello sguardo sfolgorante, quanti singhiozzi angosciosi rompono quella bestemmia!

Saul afferma che — l'astuta ira crudel, tremenda de' sacerdoti, — lo ha diviso da Dio, accusandoli de' più crudeli tradimenti li chiama — negr'alme in bianco ammanto, — ma attraverso l'espressione della sua ira si sente pur sempre che più delle azioni degli altri lo tormentano la coscienza dell'abbandono di Dio, il rimpianto di quell'ajuto sublime che non sa più invocare, la lotta impotente contro la debolezza degli anni e della mente che soltanto rare volte l'orgoglio gli permette di confessare. Sospetto, ira, paura lo traggono al nuovo delitto: Achimelech muore per comando di Saul, e se l'infierir contro il profeta prova quanto profonda tempesta sconvolga la mente del re, lo stato di quell'intelletto ci appare sempre più evidente nella scena che ce lo mostra fuggente, atterrito, sgomento di fronte all'ombra di Samuele e alle ombre minori di Achimelech e dei

figli di questo. Le ombre, i terrori destano in lui i pensieri più teneri, più affettuosi, più commoventi; è manifestazone potente di un grande affetto e di un immane rimorso l'inchinarsi di quel capo tremolante innanzi allo spettro di Samuele, il supplicare di quel vecchio che nel terrore invoca la pietà di un Dio sdegnato, non per sè, ma pei figli suoi; e le sue grida e le parole di lui, che come un'eco ripetono quelle degli spettri, ci fanno intuire quanto strazianti sian quelle immagini, quanto profondamente gli risuonino nell'anima le minacciose parole.

L'immaginazione che implacabilmente l'ha tormentato, che ha cresciuto a dismisura la coscienza della propria debolezza, assume in ultimo proporzioni straordinarie, crea gli spettri che lo perseguitano e lo atterriscono.

Tale ci appare Saul, dagli altri tormentato, ma più crudele tormentator di sè stesso, tale ci appare manifestandoci lo squilibrio della sua mente, del quale però è pienamente consapevole, poichè egli stesso dice:

Bramo in pace far guerra, e in guerra pace,

e da tale consapevolezza nasce la paura di sè medesimo che è il suo più fiero tormento.

A ragione perciò lo Zumbini afferma: « Egli che lotta contro nemici numerosi e gagliardissimi, non trema che di un potere che gli muove guerra dentro sè medesimo. Può dissipare i mali che gli si accalcano intorno, resistere ai Filistei, ai sacerdoti, ai profeti, e pare un gigante che combatte contro un esercito di gente comune. Col ridestarsi di quel gran nemico interno, la battaglia diviene più intensa e più ardua, ed egli pare allora un gigante che lotta con un altro gigante. » (1)

E l'Autore, considerando da critico l'opera sua, dice Saul — non men degno di pietà che di meraviglia, e soggiunge: « Ora agitato dell'amore della figlia per il genero, ora irritato contro i sacerdoti, or penetrato e compunto di timore per Iddio, fra le orribili tempeste della travagliata sua mente e dell'esacerbato e oppresso suo cuore, o sia egli pietoso o feroce, non riesce pur mai disprezzabile nè odioso. »

« Riccardo III » di Francesco Benedetti e « Erodiade » di

(1) B. Zumbini. *Il Saul dell'Alfieri* nella *Nuova Antologia*, 1° aprile 1885.

Silvio Pellico, possono, in certo qual modo, ravvicinarsi al Saul alferiano.

Certo l'immagine di Saul, colpevole e tormentato, era viva nella mente del Benedetti quand'egli concepì Riccardo III. Come per Saul, così per il monarca inglese il rimorso, il timore che ne proviene sono sprone a delitti nuovi e sempre più atroci. Quello del Benedetti è differente dal Riccardo di Shakespeare, ed è pure assai più ripugnante. Punizione delle infamie di cui il re si è bruttato, il rimorso appare nella tragedia di Shakespeare come conseguenza del sogno in cui gli spettri delle sue vittime gli appariscono a minacciarlo. Dapprima intrepido e sanguinario, egli ci appare ad un tratto titubante e sgomento; gli spettri, le loro terribili parole gli tolgono la speranza della vittoria quantunque non voglia confessarlo, e il suo terrore lo trae alla rovina. Le apparizioni che lo turbano rappresentano proprio la punizione del colpevole nata dalla colpa medesima, ed esse appunto incoraggiano al combattimento e alla vittoria Richmond, il prode nemico dell'usurpatore.

Per Shakespeare Riccardo è il tipo del delinquente; mostruoso nell'anima come lo è nel corpo, mena vanto delle sue infamie e non teme di nulla finchè le larve de' suoi delitti non vengono a terrorizzarlo.

Il Benedetti invece ci mostra Riccardo che, sgomento e titubante sul trono male assicurato, si sprofonda sempre più negli orrori perchè teme le vendette e i tradimenti altrui.

Parla di sè come di persona che dalla triste fatalità che l'ha fatta nascere all'ombra di un trono e le ha fatto ritener possibile il conquistarlo, è stata trascinata al male; i suoi misfatti gli furono scala per salire al potere; quasi invidia coloro che, contentandosi di pochi beni e di una vita oscura, non odiaron come lui tutti i loro simili, e non son tormentati da sanguinose visioni. Se non che l'odio è più potente in lui che il rimorso, e, tratto da esso e da cupidigia di dominio a sempre più nefandi delitti, nell'oscurità della notte si vede accerchiato dalle ombre degli uccisi da lui. Invano, quasi per tranquillare sè stesso, dice loro:

Voi siete al trono mio corteggio
Fiero, ma necessario;

invano cerca di mostrarsi necessaria la morte di Arrigo di Lancastro, di Odoardo e Chiarenza, suoi fratelli, quella di Buckingam.

Quando gli sembra udire il pianto de' due figliuoletti di Odoardo e d' Isabella, ch'egli ha fatti morire, sente che fu una vile efferatezza il perderli, ed egli, che odia il popolo perchè s'inchina tremando al suo signore, detesta la viltà anche in sè stesso.

Perduta poi, dopo una lotta così lunga, la fiducia nelle sue forze, cade, maledicendo la sorte che non gli ha permesso di trascinar tutti nella sua rovina.

Erodiade, come Riccardo III, ha usurpato un trono, come Riccardo III indura nella colpa per conservarne il frutto. Rapita da Erode al marito Filippo, vive sul trono così indegnamente acquistato, non acconsente, nonostante i rimorsi, ad allontanarsi da lui; indotta più tardi a lasciarlo, impone che Sefora, la sua innocente rivale, non torni mai ad occupare il posto che di diritto le appartiene; rientrando nella reggia la uccide mentr'essa prega Iddio per il bene del paese e del re che l'ha tradita; l'ombra di Sefora la tormenta, ed ella chiede a Erode la testa di Giovanni, l'unico che abbia cercato d'indurla al bene.

Amore e rimorso, geloso terror per la figlia, l'agitano di continuo, e son per lei ciò che sono per Saul l'orgoglio delle passate imprese e la gelosia per chi gli sembra volergli togliere il trono. La scena in cui le ancelle, con suoni e canti, tentan di render la calma allo spirito suo tormentato, si svolge sul modello della scena lirica del « Saul ». Come Saul, Erodiade trova in quei canti nuove cagioni di tormenti: così dolcemente anche Sefora sapeva suonare e cantare, e fremendo vede lo spettro di lei riprendere il suo posto accanto al re Simile a Saul, anche Erodiade trema della voce profetica che le mostra l'espiazione come l'unica via che possa ricondurla alla pace. Interroga il Battista, ella, ma non potendo distruggere la sentenza che la minaccia e che intuisce nelle parole del profeta sempre costanti nel loro severo consiglio, risolve di render muta per sempre quella voce. E' il - falso vedere - di Saul che anch'egli, tremando per la profezia, uccide il profeta.

Saul, che racchiude anima di re, da re vuol cadere, anche vinto; il sentimento della sua dignità accompagna nella sventura il dolore e la disperazione; il carattere che lo squilibrio della sua mente aveva fatto vacillare, si afferma infine più alto e più forte che mai. Grande nella sua follia, più ancora ci appare tale nella sua morte: fulminato da Dio, muore prima di lasciarsi umiliare dagli uomini.

Erodiade, punita con la perdita della figlia che muore di spa-

vento vedendo la testa di Giovanni, è, anche in quel supremo istante, l'essere debole che accagiona gli altri delle proprie colpe, e ne accusa Erode, e in alto, nel cielo che si chiude per lei, vede Iddio cancellare dal libro della vita il suo nome e quello del re.

Il Pellico, che di tante altre anime di tristi e di pentiti ha popolato le sue tragedie, ce ne mostra ancor una nel vecchio giudice che, per volontà di Arrigo VIII d'Inghilterra, deve condannare Tommaso Moro (1). Per le insinuazioni di Cromwell teme, se si lascerà impietosire, la rovina della sua famiglia, ma lo commuove l'immagine del Moro, sfinito per la lunga prigionia; e prima per timore non sa opporsi al giudizio che altri pronunciano sull'accusato, poi, dalla pietà, si lascia indurre a difenderlo. Inorridisce infine della condanna che ha colpito l'innocente, lamentando d'aver avuto parte in una ingiustizia. Alfredo ci appare insomma come la coscienza dell'uomo di retto pensare, che porta un giudizio imparziale sulle opere ispirate ad altri dalle passioni.

Il rimpianto della perduta innocenza e il desiderio di un'espiazione che lavi le sue colpe troviamo pure in Atamante, nella tragedia di G. B. Niccolini « Ino e Temisto ». Atamante, che ha fatto uccidere la prima moglie Ino per isposare Temisto, detesta i fatti compiuti e vorrebbe esser punito nel più intimo del cuore, persino col perdere il figlio Learco, unica speranza de' suoi giorni cadenti.

Il rimorso qui non è lotta che accompagna l'azione, ma tormento che la segue, come nelle due tragedie di Carlo Marenco: la « Congiura dei Baroni » e il « Conte Ugolino ».

La Congiura dei Baroni, così splendidamente narrata da Camillo Porzio nel suo aureo libretto, rivive nella tragedia del Marenco con qualche tratto di verità e d'interesse.

Il colpevole tormentato nella sua rea coscienza è Ferdinando di Napoli che, fingendo di voler conchiudere la pace coi baroni ribelli, li ha radunati nella sua reggia, fatti prigioni e giustiziati.

Anche per lui deliri e visioni terrorizzanti che gli fanno credere d'esser già precipitato là dov'è morta ogni speranza, e che invano Alfonso, figlio suo e compagno nelle sue infamie, cerca di calmare.

---

(1) Silvio Pellico *Tommaso Moro.*

Su quelle tombe che il delitto ha schiuse
Mai coperchio non scende;

egli dice fuggendo il cerchio di ombre che gli si addensa d'intorno, e dice al figlio, più impassibile di lui nel delitto, che lui pure tormenteranno un giorno quegli spettri, e ad essi si unirà anche quello del padre, il quale non avrà pace mai.

E quando Federico, il migliore, il più generoso de' suoi figli, viene a domandargli grazia per uno dei condannati, suo amico, il contrasto fra la coscienza propria e quella pura del figlio, lo trae ad esclamare:

È desso! il figlio! io lo fuggii finora,
Scenderei negli abissi a seppollirvi
L'onta che mi divampa (1).

Ciò che è tormento per Ferdinando, è rimpianto atroce per il Conte Ugolino al quale, dopo che nell'impeto della sua ira ha ucciso Lore, nipote dell'arcivescovo Ruggeri, il rimorso è fatto - irreparabile compagno; - è più disperato rimpianto nella muda in cui trova la punizione de' mali commessi contro i suoi concittadini, contro la patria, straziato di più dalla vista de' figli e de' nipoti che, senza aver avuto parte nelle sue colpe, son costretti a parteciparne la pena. Sottoposto a tale patimento per vendetta di un sacerdote, vede l'immagine di lui frapporsi tra l'anima sua e Dio, e il suo è un empio dolore che gli toglie di chiedere il perdono a Chi solo potrebbe concederglielo.

E colui che l'ha piombato, per vendicarsi, in tanta sventura, l'arcivescovo Ruggeri, anch'egli ha lottato contro l'odio prima di dargli ascolto.

In un lungo monologo che ricorda quello di Marco nel « Conte di Carmagnola », Ruggeri rivela tutta l'anima sua. Marco indaga le cause che possono averlo indotto alla codardia e trema pel timore di trovarsi colpevole; l'arcivescovo, in lotta col sentimento della sua dignità sacerdotale, finisce col cercare persino nella legge di Dio parole che sanzionino e giustifichino la vendetta. Ma legge:

la vendetta è di Dio;

legge:

(1) Giornata VI, scena I.

Se mentre il dono
Offri nel tempio, e' ti sovvien che irato
È teco il fratel tuo, lascia l'offerta
In sull'altar. Corri al fratello. Seco
Ti riconcilia. Offrirai poscia il dono
Con man più pure.

Ma è odio sì tremendo, sì implacabile quello che lo tormenta, che, pur avendone orrore, accetta di offrire il Sacrificio con mani sanguinose, di bere nel Calice la sua condanna, purchè l'anima di Ugolino piombi nell'abisso prima della sua, e insieme con lui periscano i figli, degni di miglior padre, e la prole dei figli.

VI.

Abbattuti o frementi sotto il peso delle loro brutture, molti eroi colpevoli abbiamo ricordati, e più grande ancora avrebbe potuto essere il loro numero, se le proporzioni che intendeva di assumere quest'analisi, e più il pericolo di ripetere a sazietà le medesime cose, non lo avessero limitato.

Come dicemmo in principio, la tragedia, e la moderna più dell'antica, rappresenta spesso la colpa, assai di frequente il rimorso. Troviamo nell'antica e Edipo e Giocasta e Oreste; troviamo, è vero, in Sofocle, anche Neottolemo che, dopo aver, con l'astuzia suggeritagli da Ulisse, rapito a Filottete l'arco col quale uccideva gli animali che dovevan servirgli di nutrimento nell'abbandono in cui era lasciato, si pente, e ripara al mal fatto. Ma è questo l'unico caso in cui il pentimento ci appare nel teatro classico ispirato da pietà vera pel danneggiato da un'azione cattiva, indipendentemente da influssi divini; e, di fronte a Neottolemo, quale larga schiera di eroi pentiti per sincera commiserazione degli oppressi, per intimo convincimento del male operato, non troviamo nella tragedia moderna!

L'analisi di essi, sempre più complessa nell'insieme, sempre più minuziosa nei particolari, rispecchia nel suo progresso il progredire della tragedia nostra; ciò potrebbe verificarsi, benchè assai meno ampiamente, a proposito della manifestazione di qualunque altro sentimento, perchè è fondamentale nella tragedia il conflitto, e quello che si svolge tra le passioni nell'intimo di un personaggio, dà agio di studiare lo spirito e i suoi moti oc-

culti più e meglio di un esterno conflitto contro le persecuzioni della sorte e degli uomini.

Man mano che ci avviciniamo all'epoca presente, l'eroe diviene dunque più umano e naturale, rende maggiormente possibile allo spettatore d'immedesimarsi con lui, di mettersi, per così dire, al suo posto, di soffrire i suoi stessi dolori, di consumarsi nelle sue lotte medesime.

Così la tragedia va morendo lentamente nel dramma; e se rimane, rimane tentativo isolato di pochi di fronte all'opera concorde, alla comune ricerca di molti. Per chi nel teatro cerca soprattutto l'espressione de' propri sentimenti, la manifestazione della vita che ha in sè e che gli si agita intorno, qual maggiore interesse ha un eroe famoso nella leggenda o nella storia, di quello che non ne abbia uno di nome oscuro, protagonista di vicende comuni, che esca dalla monotona uniformità della vita d'ogni giorno solo per dimostrarci sotto aspetti nuovi sentimenti già noti?

L'analisi psicologica è dunque al tempo stesso il progresso della tragedia e la morte di essa, come il suo eccesso segna insieme l'avanzarsi e il decadere del dramma e del romanzo.

La tragedia si è proposta per lo più uno scopo da raggiungere, e questo si scorge facilmente in quelle che abbiamo esaminate. Uno scopo educativo poteva più particolarmente proporsi chi rappresentava la lotta contro le passioni, il dolore de' mali commessi, e se pure non se lo propose, da tale rappresentazione potevano almeno esser tratti criteri morali. Il contenuto delle tragedie in cui il rimorso esiste latente e indeterminato o riempie di sè tutta l'azione non può essere infatti che morale, perchè, lo accetti l'eroe o lo combatta, esso rappresenta l'opposizione al male e la punizione di esso, anche quando il colpevole sembri trionfare.

De' criteri morali che si rivelano nella tragedia classica già parlammo, ed essi sono del resto tanto chiari che a nulla gioverebbe l'insistervi.

Triplici finalità poteron proporsi i tragici moderni: religiosa, politica, morale.

Essa non potè rivelarsi affatto nell'opera di coloro che, imitando gli antichi, intesero solo a dar prova di coltura e d'ingegno, dilettando l'immaginazione col rievocar fatti e individui tanto lontani da loro. Ma nell'opera di quelli che furono in tutto

o in parte originali un contenuto morale esistè e si potè trovare sempre.

L'idea religiosa apparve qualche volta come elemento fondamentale della lotta interiore, come forza capace di trattener dalla colpa o di darne perenne rimorso; nel teatro italiano non abbiamo esempi di tragedia religiosa che possan reggere al paragone di quelli che si trovano ne' teatri stranieri, e specialmente nel francese; pure, se il sentimento cristiano fu vivo nell'anima del personaggio tragico, risultò evidente, sia vincitore che vinto, ed ebbe efficacia tutta moderna; ma freddo e scolorito rimase quando fu qualche cosa di esteriore all'eroe, potere invisibile che lo puniva.

Politicamente lo scopo che si propose la tragedia fu di riaccender negli animi l'amor patrio, d'ispirar l'odio alla tirannide. Se ci volgiamo indietro a considerare le osservate tragedie, e soprattutto quelle dell'Alfieri, vedremo come dal pentimento possa trarsi sempre un principio educativo. Ora è sgomento che impedisce al tiranno di menar vanto e di godere della vittoria riportata con la violenza, ora è la sofferenza di un'anima nobile che pel contrasto ci fa apparire più cupa la figura di chi la perseguita; ora, finalmente, ci appare come conflitto tra affetti pur sacri, come quelli per la famiglia, per gli amici, con un altro più sacro ancora: quello per la libertà e la grandezza della patria.

Il teatro, manifestazione più chiara e diretta di qualunque altra forma dell'arte, del sentimento nazionale, esercitò influenza su questo. E di tale potere si valsero gli artisti, e per esso lo temerono i governi tirannici. Spesso poi, conseguito lo scopo, le opere che avevan contribuito a inculcarne il desiderio nella coscienza dei più, giacquero nella dimenticanza, e furon solo tratto tratto ricercate dagli studiosi come documenti rispecchianti l'indole e le aspirazioni di un determinato momento storico.

Ma non si deve neppure esagerare dando soverchia importanza all'influenza che il teatro può esercitar su la folla. Se un poeta fu acclamato, se i princìpi da lui sostenuti trionfarono, ciò avvenne perchè il sentimento che esternava coi versi era già nel popolo, e i più eran pronti ad accoglierlo e a lottare per esso; il poeta non fu che la voce di quella folla; uscito da essa, gli bastò di studiar sè medesimo per esprimere il voto dei migliori e più progrediti. Che il popolo applaudisca nel poeta le

proprie convinzioni e aspirazioni è così vero che qualche volta, come nell'epoca del nostro Risorgimento, gli animi tutti compresi di quelle convinzioni e aspirazioni, le lessero e le sentirono nelle parole, nei versi e nelle note di quei medesimi artisti nell'ispirazione e nell'intento dei quali non aveva avuto parte alcuna il patriottismo. Il teatro può dunque accompagnare e favorire, non determinare un movimento politico.

Ma se l'influenza del teatro in una nazione consiste nell'animare il popolo a generosi entusiasmi rievocando glorie e dolori passati, lo scopo patriottico si unisce e si confonde con quel principio immortale del bene che deve risultare sempre evidente nell'opera d'arte, che ne costituisce, anzi, l'intima bellezza.

L'arte, la grande arte, non corrompe, ma eleva, ma educa; non fa del male il suo idolo, ma si fonda sui princìpi eterni del bene; non scinde questo in elementi contraddittôri, lottanti fra loro, ma lo dimostra, poichè è uno solo, in un tutto armonico e indivisibile per gl'individui, per le nazioni, per la società intera.

Di tali insegnamenti può esser fecondo il teatro; ad essi possono elevarci gli eroi colpevoli che rivelano in sè tutto l'orrore del delitto, che in questo e per questo sono giustamente puniti.

Artisticamente belli, perfetti, vivi per secoli e secoli all'ammirazione della posterità rimangono quelli creati dai grandi poeti; meschini, nella penombra i mediocri e i mal riusciti. Ma se artisticamente men degni di pregio, essi hanno comune con gl'immortali il carattere di rispecchiar la coscienza, i gusti, le tendenze dell'epoca in cui nacquero. Non rimpiangiamo dunque il tempo che abbiamo speso a ricordarli.

Il progredire dell'arte verso ideali sempre più alti risulta dagli sforzi di molte menti per conseguirli, e un ideale anche gli umili poteron proporselo. Che se poi questo ideale fu di render migliore il popolo a cui l'arte si rivolgeva, assai meno meritevoli di disprezzo dovranno apparirci tante opere dimenticate.

Così i mortali che vengon chiamati ogni giorno alla vita, non posson giungere tutti a un medesimo grado di perfezione; soltanto pochi fra essi risplendono come astri radiosi nella memoria delle genti; ma quello splendore non rende disprezzati gli oscuri che lavorarono anch'essi, anch'essi ajutarono il continuo avanzarsi dell'umanità verso i suoi alti destini.

